UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

INSTTUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

VIII FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTES

ARTE COMO?

ENGAJAMENTO POLÍTICO OU FUNÇÃO ESTÉTICA?

27 NOV A 01 DEZ

BELÉM PA BRASIL

www.8bienalartes.ufpa.br

Ana Flávia Mendes

Bene Martins

(orgs.)

VIII FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTES

ANAIS

BELÉM - PA

PPGARTES/ ICA/ UFPA

2018

PROJETO GRÁFICO: RCARDO ONO

O conteúdo dos artigos publicados nestes Anais é de inteira responsabilidade dos respectivos autores.

Catalogação na fonte – Biblioteca do PPGArtes, Belém – PA.

Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (8: 2018: Belém-PA)

Anais: Arte Como? Engajamento político ou função estética/ / Organizadoras: Ana Flávia Mendes, Bene Martins – Belém: PPGARTES/ICA/UFPA 1248 p.; il. Realização do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará.

1. Artes – Congresso 2.Pesquisa – Arte I. Universidade Federal do Pará II. Instituto de Ciências da Arte (UFPA) III. Programa de Pós-Graduação em Artes.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor
Emannuel Zagoury Tourinho

Vice Reitor
Gilmar Pereira da Silva

Pró-reitor de Pesquisa e Pós Graduação
Maria Iracilda da Cunha Sampaio

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

Diretora Geral
Adriana Azulay

Diretor Adjunto
Joel Cardoso

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Coordenadora
Bene Martins

Vice Coordenadorar
Ana Flávia Mendes

COMISSÃO ORGANIZADORA DO VIII FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTES

COORDENAÇÃO

Ana Flávia Mendes (UFPA), Bene Martins (UFPA).

DISCENTES COLABORADORES

Ana Cláudia Costa, Ana Cláudia Moraes, Ana Gama Santos, Araeliz, Carol Magno, Ednésio Canto, Elissuam Barros, Ercy Souza, Frank Sagica, Graziela Ribeiro, Juan Silva, Keyla Sobral, Laura Paraense, Lívia Condurú, Luciana Porto, Luiza Monteiro, Matheus Moura, Madalena D'O Felinto, Mariory Cabrita, Paulo Ricardo Nascimento, Rafaelle Rabello, Renan Souza D'Oliveira, Renan Delmont, Ricardo Ono, Rosângela Colares, Suely Nascimento.

COMITÊ CIENTÍFICO

Ana Cristina Tourinho (UFBA), Andréa Flores (UFPA), Ana Flávia Mendes (UFPA), Ana Lúcia Lobato (UFPA), Áureo DeFreitas (UFPA), Bene Martins (UFPA), Cesário Alencar (UFPA), Cláudia Leão (UFPA), Eleonora Leal (UFPA), Fernanda Grigolin (UNICAMP), Fernando Lacerda (UFPA), Giselle Guilhon (UFPA), Iara Souza (UFPA), Iomana Rocha (UFPA), Ivone Xavier (UFPA), Joana Craveiro (Universidade de Lisboa), Jaime Amaral (UFPA), Joel Cardoso (UFPA), José Dênis Bezerra (UFPA), Larissa Latif (UFPA), Luis Alberto Brandão (UFMG), Maria Ana Azevedo (UFPA), Mariano Klautau (UNAMA), Marton Maués (UFPA), Olinda Charone (UFPA), Orlando Maneschy (UFPA), Peter Pal Pelbart (USP), Ricardo Agum Ribeiro (Fiocruz Amazônia), Rosângela Brito (UFPA), Thereza Rocha (UFC), Val Sampaio (UFPA), Waldete Brito (UFPA).

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: ARTE COMO? ENGAJAMENTO POLÍTICO OU FUNÇÃO ESTÉTICA?.....13

ISMAEL NERY: DAS TELAS À CENA.....15
Abigail do Perpetuo Socorro e Silva

A MARCA DA VIOLÊNCIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA PARAENSE.....31
Ademilton Azevedo de Arruda Júnior

PERSONAGENS FÍLMICAS E CIDADES, IDENTIDADE-DIFERENÇA-IMAGEM: *MEDIANERAS* E OUTROS FILMES.....43
Aderbal Maia Souza Júnior

DEVOÇÃO E FÉ: PROCISSÃO DO CÍRIO DE NAZARÉ COMO MANIFESTAÇÃO ESPETACULAR COREOGRÁFICA.....60
Adriana Di Marco Neves

"TEM PALHAÇO NO PORTO? TEM, SIM SINHÔ": O PALHAÇO NA RUA-RIO....73
Alana Clemente Lima

"PASSAGEM INSÓLITA": UMA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS NA ESCOLA CRISTO TRABALHADOR EM ABAETETUBA.....85
Alberto Valter Vinagre Mendes

DESCONSTRUINDO ESTEREÓTIPOS: A TEMÁTICA INDÍGENA NAS ARTES VISUAIS.....97
Aldair José Batista de Souza

A CIDADE, UMA PARTITURA VIVA DOS "PREGÕES DE RUA".....114
Allan Pinheiro de Carvalho

SIGNOS VISUAIS AMAZÔNICOS NA POÉTICA DO GRAFITE DE DRIKA CHAGAS.....125
Ana Carolina Chagas Marçal

AS PRÁTICAS MUSICAIS E O PROCESSO DE APRENDIZAGEM DE ESTUDANTES COM SÍNDROME DE DOWN EM UMA TURMA DE VIOLINO COM CRIANÇAS TÍPICAS.....140
Ana Carolina Coimbra Bastos, Áureo De Freitas (PPGARTES/UFPA), Jessika Castro Rodrigues, Vívian Ferreira Pinho, Gilvaneth Costa Pantoja

PELE DE TERRA: PERFORMANCE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM CENA.....153
Ana Carolina Magno de Barros

PEIA DE DINORAH: ENSAIO SOBRE UMA ETNOCENOGRAFIA RITUAL.....165
Ana Claudia Moraes de Carvalho

O CORPO QUE DANÇA EM CÍRCULO, O QUE ALCANÇA?.....175
Ana Cláudia Pinto da Costa

ARTE NA TV PARAENSE: A BUSCA PELA DEMOCRATIZAÇÃO DE CONTEÚDOS E VALORIZAÇÂO DA CENA ARTÍSTICA LOCAL.....187
Ana Paula Andrade, Felipe Cortez, Joel Cardoso

IMAGEM, IMAGINÁRIO E IDENTIDADE NO DOCUMENTÁRIO "PAU & CORDA: HISTÓRIAS DE CARIMBÓ".....197
Ana Paula Andrade**,** Felipe Cortez

A ARTE COMO VEÍCULO DE QUESTÕES DE SEXUALIDADE E GÊNERO NA TRAJETÓRIA BRASILEIRA.....213
Ana Renata dos Anjos Meireles

MÁQUINA CURUPIRÁ: DISPOSITIVOS DE UM CORPO EM CRIAÇÃO NA FRONTEIRA ENTRE O XAMANISMO AMAZÔNICO E O TEATRO.....221
Andréa Bentes Flores

O INVISÍVEL VIRADO DO AVESSO: ANÁLISE DO FILME JOGO DE CENA (2006).....237
Andréa Morais de Farias, Joel Cardoso

CIRCULAÇÃO CULTURAL DA ORQUESTRA DE VIOLONCELISTAS DA AMAZÔNIA DA UFPA: TURNÊ SUÍÇA 2017.....249
Áureo DeFreitas, Ana Gabriela Brito Cavalcante, Danielly Alamar, Mônica Lorena Moreira

PRATICANDO VIOLINO EM GRUPO: RELATO DE EXPERIÊNCIA COM CRIANÇAS NEUROTÍPICAS E CRIANÇAS COM TRANSTORNO DO ESPECTRO AUTISTA.....262
Áureo DeFreitas, Antônio de Pádua A. Batista, Letícia Silva e Silva, Ana Gabriela B. Cavalcante, Sara Carolinne C. Pantoja

INTERDISPLINARIDADE E INOVAÇÃO DE LINGUAGEM POR INTERMÉDIO DO VIOLINO EM GRUPO: CRIANÇAS NEURO TÍPICAS E CRIANÇAS COM SÍNDROME DE DOWN.....287
Áureo DeFreitas, Elissuam, Jessika Rodrigues Castro, Ana Gabriela Brito Cavalcante, Mônica Lorena Moreira

APONTAMENTOS SOBRE O PROCESSO CRIATIVO "MAR ADENTRO", EM CADERNO DE ARTISTA E OUTROS DESDOBRAMENTOS.....298
Bianca Costa Levy

APROXIMAÇÕES ENTRE ARTE-EDUCAÇÃO BASEADA EM DISCIPLINAS (*DISCIPLINE BASED ART EDUCATION- DBAE)* E O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DO LABORATÓRIO DE ANIMAÇÃO DAS OFICINAS CURRO VELHO.....311
Brena Gomes Ribeiro

A AMAZÔNIA EM IMAGENS PARA A INFÂNCIA: A IDENTIDADE CULTURAL NOS LIVROS INFANTIS DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ.....327

Brisa Caroline Gonçalves Nunes

A AMAZÔNIA COMO LUGAR DE CONFLITO: O CASO DO NATURALISMO INTEGRAL.....342
Carmen Palumbo

ENTÃO... FOMOS PARA A RUA! DESCOBERTAS E "ENCOBERTAS" DO BRICOLEUR URBANO.....357
Caroline de Cássia Sousa Castelo

A RELEVÂNCIA HISTÓRICA DO PINTOR EXPRESSIONISTA EGON SCHIELE E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA DILUIÇÃO DAS FRONTEIRAS LÍQUIDAS ENTRE EROTISMO E PORNOGRAFIA NAS ARTES VISUAIS DO SÉCULO XX.....366
Cássia Morais Santos

AFRÂNIO: UM SOLO EM DECOMPOSIÇÃO.....381
Cesário Augusto Pimentel de Alencar

EXPERIMENTAÇÕES EM PROCESSO: ESTRATÉGIAS CRIATIVAS NO PROJETO *EDUCADANÇA* EM IGARAPÉ-AÇU, PA.....395
Clene Lisboa da Cruz

O ENSINO DA MÚSICA NA ESCOLA DE ADORADORES: TEORIA MUSICAL, INSTRUMENTO, CANTO E MINISTRAÇÃO.....413
David Menezes de Lima, Jefferson de Sousa Moraes, Antonio Lucio de Sousa Corrêa, Dione Colares de Souza, Jessika Castro Rodrigues

A CRÍTICA GENÉTICA EM MÚSICA NO CONTEXTO DA ANÁLISE MUSICAL EM ETNOMUSICOLOGIA.....423
Dayse Maria Pamplona Puget

A LITERATURA DE CAIO F. COMO MÁQUINA DE GUERRA.....432
Dhemersson Warly Santos Costa, Maria dos Remédios de Brito

POÉTICA DO NÃO CORPO: ASPECTOS SOBRE O BUTÔ.....441
Diego Augusto Pereira da Roch

CANTO CONGREGACIONAL DA ASSEMBLEIA DE DEUS EM BELÉM: ENTRE A RAZÃO E A EMOÇÃO.....450
Diego O. Quadros

DANÇA DE SALÃO – ARTE E/OU ENTRETENIMENTO?.....462
Edilene Rosa

ECOLOGIA DA ESCUTA: PRESENÇA-AUSENTE E DISSIDÊNCIAS IMAGÉTICAS EM DUAS OBRAS DO COMPOSITOR *TADAO SAWAI*.....473
Ednésio Canto

PONTES PARA UMA ATUAÇÃO PSICOFÍSICA: RESENHA CRIATIVA A PARTIR DA PRIMEIRA PARTE DA OBRA *PSYCHOPHYSICAL ACTING: AN INTERCULTURAL APPROACH AFTER STANISLAVSKI,* DE PHILLIP ZARRILLI.....483
Edson Fernando, Augusto Jones de Aragão

VAGALUMEAR: PROVOCANDO REFLEXÕES TRANSCRIATIVAS EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA IMANENTE.....544
Ercy Araújo de Souza

BECOS NA CIDADE DE BELÉM.....552
Eveline do Socorro Oliveira Pereira, Simone do Socorro da Silva

O LIVRO *TRÊS SÉCULOS DE MODAS*: QUESTÕES ENTRE HISTÓRIA DA MODA E HISTÓRIA DA ARTE.....568
Fernando Hage, Bene Martins

O REPERTÓRIO DE TEMÁTICA RELIGIOSA DE TRÊS COMPOSITORAS EM PARTITURAS RECOLHIDAS AO ACERVO VICENTE SALLES: FUNCIONALIDADE, ESTILO E OS DESAFIOS DA REINTEGRAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUIVÍSTICO-MUSICAL NO PRESENTE.....579
Fernando Lacerda Simões Duarte

O ENSINO DE ARTES: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE O ENSINO DA MÚSICA EM UMA ESCOLA PARTICULAR EM BELÉM DO PARÁ.....595
Francielem Monteiro Pantoja, Dione Colares, Jessika Castro Rodrigues

UM RIO AMAZÔNICO EM NARRATIVAS DE RUÍNAS.....604
Heldilene Reale

INSPIRAÇÕES E RELAÇÕES DE PROCESSOS CRIATIVOS: ESTILISTA, FIGURINISTA E CARNAVALESCO.....618
Iam Vasconcelos

CARIMBÓ: UMA EXPERIMENTAÇÃO METODOLÓGICA INTERDISCIPLINAR.....634
Iva Rothe-Neves

A BRASILIDADE NA OBRA VOCAL DE CARLOS GOMES.....650
Jéssica Wisniewski Dias

MOVE: QUADRO PARA A MÁGICA DOS ENCONTROS.....662
Jessika Castro Rodrigues, Áureo DeFreitas

PERSPECTIVAS PARA UMA EDUCAÇÃO INCLUSIVA: UM OLHAR PONTUAL POR MEIO DA UTILIZAÇÃO DE RECURSOS TANGÍVEIS E INTANGÍVEIS.....678
Joaquim Augusto Souza de Menezes

MINHA CASA É UM MUSEU: UMA PROPOSTA PARA O ENSINO DE ARTE NO MUNICÍPIO DE ABAETETUBA-PA.....696
Jorge Fernando Lobato Sarges

TENTATIVA.DOC: TRAJETO CRIATIVO A PARTIR DO ENCONTRO (IM)POSSÍVEL DE DOIS ARTISTAS NÔMADES.....715
José Flávio Gonçalves da Fonseca

ENSINO/APRENDIZAGEM MUSICAL NO "PROJETO CHORO DO PARÁ".....725
José Jacinto da Costa KAHWAG

ESPIRAL DINÂMICA: ENSAIO SOBRE UMA APRESENTAÇÃO DE ROTEIRO DE PESQUISA.....741
José Maria Carvalho Bezerra

A ESCUTA MUSICAL DE ESTUDANTES DE MÚSICA EM SMARTPHONES.....751
José Ruy Henderson Filho e Juliana do Rêgo Medeiros

COREOCARTOGRAFIA: UMA PROPOSIÇÃO DE CARTOGRAFIAPARA PESQUISA EM DANÇA.....763
Juanielson Alves Silva

TRAJETÓRIA DA ARTE DRAG (DE 1900 A 1970).....778
Juliana Bentes Nascimento, Wlad Lima

TRAMAS INVISÍVEIS: A COMPLEXA TESSITURA DO SER FEMININO COMO ARTISTA BORDADEIRA.....787
Juliana Padilha de Sousa, Bene Martins

"MEU CU É REVOLUCIONÁRIO": AS REPRESENTAÇÕES DO SEXO ANAL NAS ARTES E NA POESIA.....799
Kauan Amora Nunes

DANÇA-PLÁSTICA: UM NOVO HORIZONTE PARA A DANÇA NA ESCOLA.....809
Larissa Melo Chaves

A PRÁTICA MUSICAL UMBANDISTA DA TENDA MIRY SANTO EXPEDITO NO PARÁ: CANTOS, CRENÇAS E ENCANTOS.....825
Laura Vicunha Paraense Guimarães, Sônia Maria Moares Chada

JOGOS ELETRÔNICOS E ARTE CONTEMPORÂNEA: SOBRE UMA INVESTIGAÇÃO ONTOLÓGICA.....834
Leonardo Ferreira

MENESTREL BRASILEIRO.....851
Leonardo Vieira Venturieri, Laura Paraense

MEMÓRIA MUSICAL PARAENSE: LUIZA CAMARGO – PIANISTA, PROFESSORA E COMPOSITORA PARAENSE.....860
Lia Braga Vieira, Rosa Maria Mota da Silva, Maria José Pinto da Costa de Moraes, Profa. Dra. Sonia Maria Moraes Chada, Luis Carlos Santos da Costa

AS PRÁTICAS MÍSTICAS E O TEATRO: ARQUÉTIPOS NO PROCESSO CRIATIVO DE UMA ATRIZ EM CONSTRUÇÃO.....872
Lu Borgges

COSMOGONIAS AMOROSAS: ABERTURAS DO CADERNO DEENCENADORA N'A CASA DA ATRIZ.....887
Luciana de Andrade Moreira Porto, Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, Wanderlei Aleixo Moutinho

PERFORMANCES MEDIATIZADAS PELO SISTEMA EDUCATIVO RADIOFÔNICO DE BRAGANÇA-PA.....897
Luciane da Costa Araújo

FORMAÇÃO CONTINUADA DE PROFESSORES DE ARTES/MÚSICA EM ESCOLAS ESTADUAIS DE EDUCAÇÃO BÁSICA EM BELÉM-PA.....913
LucianJosé de Souza Costa e Costa, Áureo DeFreitas

DANÇAS REGIONAIS & *BALLET* CLÁSSICO.....923
Lucienne Ellem Martins Coutinho

A CASA-ESCRITÓRIO: DISCURSOS POÉTICOS DA COMPANHIA MODERNO DE DANÇA.....934
Luiza Monteiro e Souza

O PROJETO MÁGICO DE NÓS: UMA PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE EM BELÉM DO PARÁ.....944
Bárbara Lobato Batist

A REFLEXÃO DE CONCEITOS ATRAVÉS DO DESENHO.....958
Márcio Lins de Carvalho

CINECLUBES: PONTOS DE ENCONTROS PARA INCENTIVOS À APRECIAÇÃO E REFLEXÃO CINEMATOGRÁFICA.....975
Marco Antonio Moreira Carvalho, Bene Martins

A PESQUISA-AÇÃO PARTICIPATIVA COMO FERRAMENTA PARA O ENGAJAMENTO ARTÍSTICO: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA DE CAMPO NO MUMBUCA, JALAPÃO-TO.....989
Marcus Facchin Bonilla , Sonia Chada, Grupo de Pesquisadoras da Comunidade Mumbuca

ARTE-EDUCAÇÃO EM PSICOLOGIA: A MÚSICA COMO AÇÃO E MECANISMO DE COMPREENSÃO NO PROCESSO CRIATIVO-INTERVENTIVO FRENTE A CONFLITOS EMOCIONAIS NA EDUCAÇÃO SUPERIOR.....998
Maria Jucilene Silva Guida de Sousa

SÉRIE FOTOGRÁFICA “DELAS PARA ELAS”: UM CAMINHO PARA LEMBRAR O CORPO DAS MÃES DO LAR, A TRAVÉS DO NU E O RETRATO.....1010
Maryori Katherine Cabrita Garcia

PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO MUSEALIZADO: QUESTÕES TEÓRICAS INICIAIS ACERCA DA MUSEALIZAÇÃO DO FORTE DO PRESÉPIO NO SÍTIO DE FUNDAÇÃO DA CIDADE DE BELÉM(PA).....1025
Nadison Gomes de Oliveira, Rosangela Marques de Britto

REDE DE ESPAÇOS ARTÍSTICOS COMO POTÊNCIA POÉTICA-POLÍTICA.....1036
Nani Tavares

O URBANO DANÇANTE NO CAOS: A BRICOLAGEM COMO OCEANO PRIMORDIAL.....1045
Natanael Magno Tenório

FOTOGRAFIA E MÚSICA: UMA RELAÇÃO COMPOSICIONAL POSSÍVEL.....1057
Nathália Lobato Da Silva

INSTALAÇÃO CENARIO OU CENARIO INSTALAÇÃO: PROXIMIDADES.....1073
Neder Roberto Charone

AFETO: O CICLO DO AMOR EM DEVANEIOS TRANSVERSAIS ENTRE A POÉTICA PESSOAL E A DRAMATURGIA DO ATOR.....1088
Paulo César Sousa Dos Santos Junior, Paulo Roberto Santana Furtado

CASARÃO DO BONECO, UM TERRITÓRIO EXISTENCIAL: UM CORPO RELACIONAL SENDO GERADO.....1105
Paulo Ricardo Silva do Nascimento

EDUCAÇÃO MUSICAL PARA CRIANÇAS DE 0 A 3 ANOS COM SUSPEITA OU DIAGNÓSTICO DE TRANSTORNO DO ESPECTRO AUTISTA (TEA): PROPOSTAS DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM MUSICAL E DE TREINAMENTO PARA CUIDADORES BASEADAS NO PROGRAMA *SUZUKI EARLY CHILDHOOD EDUCATION* (*SECE*).....1121
Paulyane Nascimento Zimmer, Áureo DéoDeFreitas Júnior

E O PALHAÇO O QUE É? É UMA MULHER.....1135
Priscila Romana Moraes de Melo

ATIVISMO ETNOCENOLÓGICO AMAZÔNICO: PREMISSAS, PROCESSOS E EXPERIMENTOS.....1146
Rafael Ribeiro Cabral

IMAGENS MÚLTIPLAS EM (IN)VISUALIDADES IMERSIVAS.....1162
Rafaelle Ribeiro Rabello

LIBERDADES E LIMITAÇÕES: O CORPO COMO REFLEXO SOCIAL.....1171
Renan Coelho Santos

ABAJUR: UM PROCESSO DE PESQUISA E EXPERIMENTAÇÃO DO TRABALHO ATORAL QUE GANHOU UM VIÉS POLÍTICO.....1180
Renan Delmontt Souza Paraguassu

CARNAVAL DAS ÁGUAS: ABORDAGEM CONCEITUAL ACERCA DA PESQUISA EXPLORATÓRIA DO CORDÃO ÚLTIMA HORA.....1194
Renan Souza d'Oliveira

ÁLBUM DO ARTISTA MANOEL PASTANA: ENTRELINHAS.... ASSINATURAS, FOTOS E RECORTES DE JORNAIS.....1203
Renata de Fátima da Costa Maués

DESTINO DAS IMAGENS: BRICOLAGEM DE IMAGEM E COREOGRAFIA NO PROCESSO DE EDIÇÃO EM VÍDEODANÇA.....1220
Roberta Suellen Ferreira Castro, Waldete Brito

APRENDIZAGEM EM ARTES VISUAIS NO PROJETO "ESPAÇO DO ÓCIO CRIATIVO".....1236
Rosangela Marques de Britto, Rafael Matheus Moreira Monteiro

APRESENTAÇÃO
ARTE COMO? ENGAJAMENTO POLÍTICO OU FUNÇÃO ESTÉTICA?

A questão apontada neste documento parte do VIII Fórum Bienal de Pesquisa em Artes , realizado em 2017. Implantado em 2002 pelo então Núcleo de Artes da Universidade Federal do Pará - NUAR/ UFPA, este evento é, atualmente, uma realização do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, totalizando 15 anos de atuação. Trata-se de um espaço institucionalizado de debates e de socialização de pesquisas nas diversas linguagens artísticas em interface com outras áreas do conhecimento, realizadas por profissionais da UFPA e de outras instituições de ensino superior, assim como por aqueles vinculados a instituições de ensino básico e profissionalizante.

O Fórum Bienal de Pesquisa em Artes visa, por meio de discussões, reflexões, comunicações e performances, difundir e, ao mesmo tempo, rever junto com a comunidade, especialmente com a classe artística, os resultados das pesquisas desenvolvidas intra e extra academia, estabelecendo um diálogo que permita maior inserção da academia na sociedade. O evento possibilita aos participantes vivenciar experiências pedagógicas, estéticas, críticas e de formação, estética e ética, no domínio da arte.

Com temática homônima à oitava edição do Fórum, este dossiê emerge de reflexões sobre um antigo debate que ainda polariza opiniões entre quem defende a arte pela arte e quem a considera uma ferramenta de engajamento político. O tema toma outras perspectivas a partir dos últimos acontecimentos políticos, econômicos e sociais que tem afetado o Brasil e o mundo. No campo artístico é algo que vem mobilizando teóricos, filósofos e artistas, dividindo opiniões e alimentando discussões sobre a funcionalidade da arte na sociedade, colocando, aparentemente, as opiniões em pelo menos dois eixos: a arte engajada e a dita ‘arte pela arte’.

No atual momento histórico de desconstrução de territórios, o assunto volta à tona em um contexto diverso, em que questões de identidade, gênero, sobrevivência e garantias de direitos de cidadania configuram-se como pauta de urgência. O artista, como qualquer outro cidadão, toma parte, apresenta-se na luta social a partir de seu lugar, de sua linguagem, da sua ética, da sua política, do seu território.

As questões em torno da funcionalidade da arte começaram a ser explicitadas quando se começou a entender a arte através de dois eixos de pensamento: a arte engajada e arte pela arte. Pelo menos desde o período das revoluções industriais (XVIII) este tema vem polarizando as discussões em torno da funcionalidade da arte. “Arte serve para quê?”,

perguntava Aracy Amaral1. Em seu livro o autor examina os modo de atuar da arte das décadas de 1930-1970 e reflete sobre a preocupação social na produção dos artistas, apontando a cultura popular com um fenômeno novo.

Muitos pensadores contribuíram para esse debate. Na verdade, trata-se de um tema mais complexo do que parece ser. Fala-se que a arte pela arte é algo que não tem engajamento. No entanto, essa é uma questão que provoca múltiplas interpretações. Alguns artistas e pensadores compreendem que qualquer arte é uma atitude política, mesmo que ela não se assuma como engajada politicamente.

O filósofo francês Jacques Rancière defende que na relação entre arte e política existe uma dimensão política e estética em comum entre ambos. Isto implica afirmar a existência de uma dimensão estética da política, referindo-se a duas noções: a de que existe participação num plano comum, que dá forma à comunidade, e ao recorte desse comum sensível em partes espaço-temporais.

“Arte como?” , pergunta que se aproxima de uma outra bem mais comum: o que é a arte? O exposto revela a abrangência do tema deste dossiê, que abre espaço para discussões e produções em exploração na área das Artes, Linguagens, Comunicação e Cultura, estabelecendo espaços de partilha nestas interfaces, num caleidoscópio de assuntos que compõem e envolvem a arte e suas relações com a estética e a política.

Profa. Dra. Valzeli Sampaio
Idealizadora do VIII Fórum Bienal de Pesquisa em Artes

Profa. Dra. Ana Flávia Mendes e Profa. Dra. Bene Martins
Coordenadoras do VIII Fórum Bienal de Pesquisa em Artes

ISMAEL NERY: DAS TELAS À CENA

Abigail do Perpetuo Socorro e Silva[1]

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo a obra do artista plástico paraense Ismael Nery e minha experiência de encená-lo no teatro. Pesquisei vida e obra do artista a partir de três fases distintas: O Expressionismo, o Cubismo e o Surrealismo presente em várias telas do artista. Conjuntamente elaborei uma reflexão considerando minha experiência no teatro e a participação no espetáculo “Nu Nery”, em que Ismael Nery é apresentado ao lado de Adalgisa Nery sua mulher e Murilo Mendes seu melhor amigo e o maior divulgador da sua obra. Ao analisar e refletir vida e obra de Nery e as fases qualificadas, juntamente com as minhas memórias e o espetáculo “Nu Nery”, obtive habilidade para expor as experiências vivenciadas, os desafios vividos, bem como, as raízes pictóricas do pintor e minhas raízes cênicas, ressaltando as especificidades de cada um. Para a obtenção desse objetivo optei por uma abordagem qualitativa e interpretativa, fundamentada por meio de pesquisa bibliográfica e dados secundários, obtidos em espaços culturais de Belém, visando à compreensão do contexto histórico da época. O resultado confirmou quão o artista ainda é desconhecido para algumas pessoas, tanto na área artística e poética, como cidadão do mundo. Foi um artista em eterna mutação como a própria arte.

Palavras Chave: Artes Visuais; Ismael Nery; Teatro; Nu Nery.

ABSTRACT

This work has as object of study the work of the plastic artist from Pará Ismael Nery and my experience of staging it in the theater. I researched the artist's life and work from three distinct phases: Expressionism, Cubism and Surrealism present on various canvases by the artist. Together I made a reflection considering my experience in the theater and the participation in the show "Nu Nery", in which Ishmael Nery is presented alongside Adalgisa

[1] Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais (UFPA)

Nery his wife and Murilo Mendes his best friend and the greatest promoter of his work. In analyzing and reflecting Nery's life and work and the qualifying stages, together with my memories and the show "Nu Nery", I was able to expose the lived experiences, the challenges lived, as well as the painter's pictorial roots and my roots scenarios, high lighting the specificities of each. To achieve this objective, I opted for a qualitative and interpretative approach, based on bibliographical research and secondary data, obtained in cultural spaces of Belém, aiming at understanding the historical context of the time. The result confirmed how the artist is still unknown to some people, both in the artistic and poetic area, as a citizen of the world. He was an artist in constant mutation as art itself.

Keywords: Visual Arts; Ismael Nery; Theater; Nu Nery.

1. Ismael Nery: O Fim é só o começo...

Ismael Nery, descendente de índio, negro e holandês. Pintor, desenhista, cenógrafo, nasceu em 1900, na cidade de Belém do Pará. Ainda menino mudou-se para o Rio de Janeiro, em seguida deu início as suas tragédias pessoais. Primeiro perdeu o pai e logo após o único irmão. Por conta de todas essas perdas, sua mãe passa a sofrer de esquizofrenia, o que viria a perturbar o artista por muitos anos. A loucura de sua mãe ficaria impressa em muitas de suas telas. Foi nessa cidade que iniciou em 1917 seus estudos no âmbito das Artes Plásticas, quando se matriculou na Escola Nacional de Belas Artes, não se adaptando ao ensino acadêmico. Em 1920 embarca para Paris onde estuda por um ano na Academie Julien. De volta ao Brasil em 1921, vai trabalhar como desenhista-arquiteto na Seção de Arquitetura do Patrimônio Nacional do Ministério da Fazenda, onde conhece o poeta Murilo Mendes que vem a se tornar seu melhor amigo e incentivador de sua obra. (MATTAR, 2000).

Em 1922 casa-se com a poetisa Adalgisa Nery. Nesse período realiza obras com tendência expressionista. Em 1926 cria o sistema filosófico chamado “Essencialismo”, baseado de acordo com Murilo Mendes, na abstração do tempo e do espaço. Além do expressionismo sua obra sofreu influência também da metafísica de Giorgio de Chirico, bem como do cubismo de Picasso. Cultivou várias técnicas de pintura, aplicadas em desenhos e ilustrações de livros. Em 1927, viaja com a família para Europa, onde entra em contato com Marc Chagall, André Breton e outros surrealistas. Realiza duas exposições individuais no ano de 1929, uma em sua terra natal Belém do Pará e outra no Rio de Janeiro, sem sucesso.

Em 1930, sente os primeiros sintomas da tuberculose, nesse momento sua obra passa por transformações que beira o radicalismo com uma dose de excentricidade, se baseia no

visceral e na mutilação de corpos. Nessa fase terminal passa a explorar a representação plástica e literária de seu corpo, promulgando as suas entranhas, exteriorização de sua dor, dos segredos que o habitam, por meio da exploração dos mistérios da anatomia humana. É como se quisesse através da pintura e de seus poemas expurgar sua doença até sangrar. Nesse período passa a destruir tudo que produz, fazendo com que Murilo Mendes seu grande amigo e benfeitor, passe a recolher seus desenhos e poemas atirados no cesto de lixo e os guarde.

Morre precocemente, aos 33 anos na cidade do Rio de Janeiro, em 6 de abril de 1934. Foi enterrado com o hábito franciscano, em homenagem a sua grande fé católica. Em 1935 Murilo organiza uma retrospectiva de sua obra na Pro-Arte, edifício da Associação dos Empregados do Comércio, com pinturas, aquarelas e desenhos. Publica alguns textos e poemas na revista "A Ordem" e no "Boletim de Ariel". No entanto, é só a partir de 1965, 31 anos depois de sua morte, sua obra finalmente é re-conhecida pelo público, quando cinco de suas telas são expostas na VIII Bienal Internacional de São Paulo, e em seguida pela crítica de Arte que em 1967 o incluem na exposição "Resumo de Arte", do "Jornal do Brasil".[2]

Percebe-se que Ismael Nery era um artista à frente de seu tempo, possuía um talento incomparável, além de pintor e desenhista, era também cenógrafo, arquiteto, ilustrador, filósofo, teólogo e poeta, "um artista total" como dizia Mário Pedrosa[3]. Como profissional não defendia a ideia do nacionalismo[4]que alguns artistas de seu tempo pregavam. Ao contrário, sua obra era de uma expressividade escandalosa, dava a impressão que retratava sua inquietação mais intima. A alma do artista estava presente em cada pincelada, em cada desenho, como se fosse um entrelaçamento de almas, entidades que ornamentavam o seu ser/fazer e esse fazer era permeado por todo tipo de pensamento, anseio, desejos, uma busca incansável, irrestrita, sem limites, da integração infinita do eu.

De acordo com a crítica de arte Denise Mattar (2000), Nery não encarava a arte como ofício, mas sim como uma maneira de se expressar, mostrar suas ideias, o artista não se preocupava com o social nem com o belo. Não defendia a nacionalização da arte, pois estava na contramão dos "modernistas" ao expressar-se em uma linguagem universal. Ismael apresentava uma atitude peculiar na arte brasileira, não se ajustava, nem deixava espaço para

[2]Biografia elaborada a partir do Catálogo sobre o artista Ismael Nery organizado e editado por Denise Mattar (2000).

[3]Apud Walter Nunes de Vasconcelos Junior in Ismael Nery 100 anos a poética de um mito. (s/n)

[4]Preferência por tudo que é próprio da nação a que pertence, patriotismo. Ideia defendida pelos modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922.

rótulos ou comparações encaixadas nas classificações habituais. Para Murilo Mendes, ele sempre foi "ismaelíssimo", ou seja, único. "Foi em vida um personagem misterioso, em que a morte prematura tornou um mito" (MATTAR, 2000, p. 12).

2. Ismael Nery em três fases

Segundo o historiador José Roberto Teixeira Leite (1979, p.730), a obra de Ismael Nery divide-se em três fases: Expressionista (1922 a 1923); Cubista (1924 a 1927); e Surrealista (1927 a 1934).

Essas vanguardas europeias (Expressionismo, Cubismo, Surrealismo) surgiram para quebrar a supremacia das linguagens e cânones tradicionais, firmando um novo ciclo de experiência estética. Paris era a capital das artes, a grande maioria dos artistas brasileiros viajava para estudar na capital francesa, onde as correntes de vanguarda efervesciam, e suas ramificações revolucionavam as artes visuais. Nesse contexto Nery assume total liberdade sobre o que faz, há um rompimento com o passado, a aura da arte "perde" o seu valor. Nasce no Brasil uma arte, inventiva, revolucionária, que rompe com as convenções e estabelece uma nova forma de expressar-se artisticamente, que provoca as pessoas levando-as a questionar o passado e o presente. Kandinsky diz que: "Cada época cria uma arte que lhe é própria e que nunca renascerá". (KANDINSKI, 1990, p. 27). Dessa forma compreendo a arte de Nery, como uma arte própria e única, que jamais reaparecerá.

Desde cedo Ismael foi um andarilho errante que perpassava pelos movimentos artísticos com uma destreza sem igual. Nesse contexto, Ismael viaja a Paris para estudar na Academia Julian. Na Europa entra em contato com obras de renomados artistas vanguardistas e torna-se um seguidor de suas ideias. Nery absorve tanto esse aprendizado que traz para a sua concepção pictórica, sofrendo cada vez mais influência dos movimentos artísticos em voga na época, a começar pelo Expressionismo[5], essa foi a fase mais inventiva e criativa de toda sua trajetória. Apesar da influência a sua pintura possuía traços próprios (figuras 1e 2), sua obra era essencialmente marcada por uma dramaticidade melancólica, ao mesmo tempo demonstrava um romantismo velado, uma estética própria, algo que estava além da pintura, uma tonalidade, um jeito de ser e fazer explicitamente seu. Observando as duas pinturas de

[5]O Expressionismo foi a primeira grande tendência da pintura moderna, iniciou-se na Alemanha. Suas manifestações iniciais datam de 1905, sob a influência de Van Gogh e do norueguês Edward Munch. Os princípios gerais da escola são os seguintes: deformação da imagem visual, dramaticidade, não há interferência de elementos intelectuais, o artista pinta não exatamente aquilo que vê, mas o que sente.

Nery veem-se tanto em uma quanto na outra traços da essência feminina presente, assim como o artista está presente direta ou indiretamente nas obras, o mesmo olhar, o mesmo traço, o mesmo sentimento, é como se essa persona criada por ele se transportasse de um quadro para o outro numa ciranda de emoções. Pela especificidade de sua obra onde consegue transformar uma cena comum, corriqueira em algo extraordinário, identifica-se logo quando a obra pertence ou não a ele, pois possui uma identidade "ismaelissimo" de ser.

Figura 1: Autorretrato Toureiro, óleo s/ tela e madeira, 1922

Figura 2: Eva, óleo s/ tela, 1923

Fonte: http://www.acervodearte.com.br

Nery foi um dos artistas que mais utilizou o recurso de se autorretratar, o "Toureiro" é uma das representações mais marcantes dentre outras de sua obra pictórica; nessa pintura em especial Ismael surge com traços masculinos e femininos, como se confundisse com a face de Adalgisa sua alma gêmea. Seu olhar sedutor para atrair sua presa, ao mesmo tempo inquiridor e penetrante, como a se mostrar e vê-se ao mesmo tempo. Como Monalisa de Da Vinci, essa pintura é enigmática e atraente aos olhos.

Além do estilo expressionista sua obra sofreu influências do Cubismo[6]de Picasso, na segunda fase há uma junção dos dois estilos. Artisticamente o período expressionista/cubista constitua o mais conhecido e o mais fecundo de seu caminhar. Para Walter Zanini, (1983, p.736) "Picturalmente são as melhores etapas do artista, que mantinha o aprendizado colhido junto à pintura antiga vista nos museus da Itália e da França", nessa fase Nery já mostrava firmeza e um enorme apuro técnico, fruto do convívio com os artistas europeus, como

[6]Escola de arte moderna que procura representar os objetos sob as formas geométricas. (Aparece em 1908 e, a partir das ideias de Cézanne, pintores como Braque e Picasso vão representar a realidade a partir de cones, esferas e cilindros).

podemos observar, nessas obras (Figura 3 e 4). Nitidamente o cubismo e a fase azul de Picasso[7] influenciam Ismael, revolucionando o conceito espacial da pintura, ele passa a pintar a realidade usando a Geometria como ponto dominante, daí sua composição pictórica muda e surgem as personagens com silhuetas longas, cilíndricas e bem estruturadas, influenciado por Picasso soube conceber e pintar a realidade a partir de objetos geométricos, conservando as noções formais do cubismo, pintava exatamente o que sentia e não o que via.

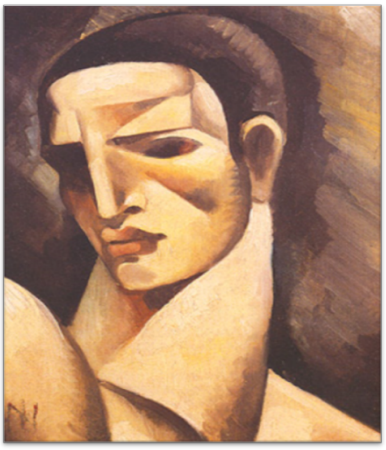


Figura 3: Homem Cubista, óleo s/tela-cartão, 1928

Fonte: taislc.blogspot.com

Figura 4: Retrato de Adalgisa, óleo s/tela, 1924

Fonte: www.elfikurten.com.br

Emmanuel Nery (2000, p.66)[8] menciona que Ismael sempre foi um pintor, sobretudo expressionista, simbolista e figurativo. Cada obra sua – da infância a morte – trazia como tema a religião, a natureza humana, o romantismo e principalmente o aspecto filosófico. Seus quadros e desenhos eram frutos de seu consciente. Apesar de sua obra ter sofrido influência do expressionismo, cubismo e surrealismo, sua essência, não mudou.

O artista além de pintor foi um exímio desenhista, seus desenhos e aquarelas eram a transcrição natural e instintiva de seu livre arbítrio, ele se expressava sem prender-se as regras dos cânones tradicionais. Antônio Bento (2000) escreveu, Ismael não se importava com seus desenhos, para ele eram apenas anotações gráficas, não passavam de meros estudos ou croquis que seriam ou não utilizados em suas composições pictóricas. Embora não gostasse do que desenhava, o desenho ocupou um lugar essencial em sua obra. A liberdade da técnica

[7]Período Azul de 1901-4, assim chamado por causa da cor predominante nas telas desse artista.

[8] Nery, Emmanuel. In Ismael Nery 100 anos a poética de um mito, 2000, p.66

gráfica juntamente com o pensamento rápido do artista apresenta uma trajetória bastante diferente da pintura (MATTAR, 2000, p. 13).

A fase surrealista do artista foi a mais extraordinária e promissora de sua carreira, Ismael idealizou personagens fora da ordem, viscerais, extravagantes que nasceram de pinceladas expressivas e emblemáticas. Era um artista que tinha fixação na transcendência do eu, buscava sempre a totalidade universal do homem. Nesse contexto Ismael estabeleceu uma natureza carnal e mística. Nomeou a si mesmo como objeto de sua obra, estabelecendo um elo entre o transcendental e sua angustia. Criou um estilo próprio de se expressar, era genial no que fazia, sua veia criativa era incomparável, usava todas as técnicas para pintar o que sentia e porque sentia.

O Surrealismo[9]surgiu em sua vida no momento em que lutava contra a doença que o levaria a morte. Segundo André Teixeira Cordeiro (2008), Nery foi possivelmente o precursor do surrealismo no Brasil, o primeiro artista brasileiro a ser nomeado como surrealista. Nessa fase da doença em estado avançado, passa a se comportar como suporte de sua arte expondo-se de corpo e alma, como se através de seu corpo pudesse expurgar sua doença. Abreu (2009) declarou que o artista se pintou deformado como se quisesse desfigurar-se, despedaçar-se, numa total dispersão de seu corpo no espaço da obra. Em sua produção destacam-se obras aonde seu corpo é pintado aos fragmentos sem detalhamento.

Nessa fase ele retratou corpos mutilados, decepados, talvez para expor o estado físico de seu corpo se desintegrando com a doença. Sua obra retrata exatamente a desconexão de seu corpo sendo consumido pela enfermidade. Ele sentia-se despedaçar, desintegrar-se comotinta de um quadro mal-acabado. Cordeiro (2008) assegura que a fase surrealista (de 1927 a 1933) foi o último período de produção para Ismael, a partir daí, “ele, gravemente enfermo, deixou de pintar e de desenhar” (CORDEIRO, 2008, p. 96).

Ismael Nery foi responsável por si mesmo, doou suas obras ao mundo, foi fiador de si mesmo, morreu sem descendência, foi rei, sacerdote e seu próprio Deus, morreu

[9]O Surrealismo surgiu na França por volta de 1920, foi um movimento que nasceu em meio às guerras, respaldado pelas experiências acumuladas dos outros movimentos, por excelência era a corrente artística moderna que apresentava o irracional, o inconsciente e o subconsciente como os surrealistas deixavam o mundo real para entrarem no mundo irreal, em que a fantasia, a tristeza e a melancolia exerciam forte atração sobre eles, nesse ponto tornavam-se próximos aos românticos, ainda que viscerais em seus mergulhos não perdiam a harmonia do seu traçar.

incompreendido. E é nesse cenário de precariedade física que Ismael sai de cena e pinta sua própria morte (Figura 5). Com lirismo e imaginação pinta-se no imaginário de seu paraíso celestial. Como se tornar imortal se não vestir a indumentária da eternidade.

Figura 5: Morte de Ismael Nery, aquarela s/ papel, 1932
Fonte: http://www.acervodearte.com.br

3. Eu... Tu... Ele... Em Cena

Desejava e sonhava ser atriz, no entanto, não sabia por onde começar, na escola sempre estava envolvida com as dramatizações. O primeiro espetáculo que assisti foi "O Rapto das Cebolinhas" da dramaturga carioca Maria Clara Machado. Naquela ocasião era adolescente e estava entrando para o Ensino Médio. Mudei-me pra Belém, eu morava no interior, para estudar. Um dia lendo o jornal vi o anuncio que estavam abertas as inscrições para entrar no Curso Livre para ator da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, me inscrevi e passei, entãoalcanceia oportunidade de estudar sobre teatro e a arte de representar.

Ao fazer o curso conheci o diretor teatral Paulo Santanado Grupo de Teatro Palha que também havia passado para o curso. Foi nesse encontro que minha vida mudou. Convidada para entrar no grupo pelo diretor, passei a participar e tive a chance de realizar o sonho de subir ao palco pela primeira vez e não sai mais.

O meu fazer teatral assim como Ismael Nery realizou-se em três fases. A primeira fase, ainda em Belém e aluna do Curso Livre da Escola de Teatro da UFPA, aprendi tudo sobre teatro, como me posicionar no palco, me expressar, falar articulando de forma correta, posicionar meu corpo em cena, era maravilhoso estar ali fazendo e realizando o meu sonho.

Até aquele momento a intuição e a vontade de ser atriz eram minhas companheiras de cena. A segunda fase começa com a minha saída de Belém em busca de novos desafios, trabalhei com teatro adulto e infantil, figurino, cenografia, adereços, enfim exercitei vários ofícios que me possibilitaram um aprendizado e amadurecimento na arte de representar. Depois de algum tempo retorno a Belém, assim a terceira fase inicia-se, volto a fazer teatro e volto a pertencer ao Grupo Palha.

Eu adentrona obra do artista plástico Ismael Nery a partir da pesquisa para o espetáculo "Nu Nery". Nesse momento, tive a oportunidade de conhecer a virtuose desse artista através de seus desenhos e pinturas. Sua obra pictórica me impressionou, sua sensibilidade, as técnicas utilizadas, sobretudo o estilo original e único de ser. Observei que em todas as fases artísticas dele existe um amadurecimento apurado de técnica e estéticaque sobrepujar o járealizado numa teia de emoções que perpassa pela sua vida e trajetória.

Encenar Adalgisa Nery a persona interpretada por mim se fez presente em meu eu interior e exteriorizada em forma de personagem, construí-la foi um exercício instigante e difícil ao mesmo tempo por ela ter existido e feito parte do imaginário artístico nacional.Segundo Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz (2012, p.140), "A construção de personagens opera como recurso para o distanciamento da experiência vivida. O personagem como duplo permite a experiência concreta de uma multiplicidade de pontos de vista". Desse encontro e distanciamento ao mesmo tempo entre atriz e personagem nasceu Adalgisa (Figura 6) de forma plena, dessa prerrogativa como em um parto dei vida a ela.

Figura 6: Adalgisa Nery– cena do espetáculo "Nu Nery"

Fonte: Acervo Grupo Palha

Adalgisa era uma mulher à frente do seu tempo, estava sempre inserida em ambientes caracteristicamente masculinos, muitas vezes aparecia como única mulher presente em vários momentos de sua vida, tanto com Ismael em seus debates notívagos, como em sua fase jornalística e política. Era pintada e contada em verso e prosa, foi musa inspiradora não só de Ismael Nery, mas de diversos artistas plásticos, intelectuais e poetas.

Ao construir a personagem me remeti à obra de Ismael Nery em que Adalgisa é representada pictoricamente em várias técnicas e maneiras de figuração, trazendo para o palco sua identidade pictórica. Em cada cena expressava corporalmente a obra de Ismael, ressignificando a representação pictórica do artista, como um autorretrato em cena. Partilhar com o público a representação de uma pessoa real que foi amplamente retratada por Ismael, juntamente com experiências incomuns, foi um processo de realização profissional e pessoal no que diz respeito à consolidação de minha carreira artística.

A vida e obra de Ismael Nery vieram para cena com texto ganhador do prémio de literatura na categoria de dramaturgia do Instituto de Artes do Pará (IAP) de Carlos Correia Santos, dramaturgo paraense e direção de Paulo Santana. A história dramatizada girava em torno da biografia poética e artística do artista, juntamente com a relação afetiva existente entre Nery, Adalgisa, sua esposa e o poeta Murilo Mendes, amigo do casal, a tríade que compunha a peça.

Segundo Carlos Correia Santos em reportagem para o Plantão Cultural (2006), "Escrever essa peça foi uma das experiências mais avassaladoras que já vivi", diz que teve que enfrentar alguns obstáculos por conta da ausência de registros locais. Santos narra em "Trinos Titãs"

> Foram três anos de mergulho nos tons do perturbador universo desse indescritível vulto pictórico que é Ismael Nery. Leituras de dados biográficos, artigos críticos, reportagens. (...) Todo um doce e angustiante perder-se pelo criar de um real personagem que bem se definiu como "um homem de ideias", cuja obra só seria entendida quarenta anos após sua morte. (SANTOS, 2011, p.17)

Nesse ponto o autor relata que vivenciar uma pesquisa dessa natureza precisa-se mergulhar no universo do artista para conhecer suas nuances, para então elaborar o perfil das personagens que representariam as figuras de Ismael Nery, Adalgisa Nery e Murilo Mendes, construindo uma paleta de cores e informações paraque os atores pudessem criar.

Eu e os demais atores começamos a fazer as leituras do texto, trabalhar as cenas, discutir o cenário, o figurino, a luz, enfim, a encenação do espetáculo. Nesse ínterim a

produtora do grupo Tânia Santos inscreveu o projeto no "Prêmio Funarte Petrobras de Fomento ao Teatro", cujo objetivo era viabilizar os investimentos necessários para a montagem do espetáculo. Nesse espetáculo o diretor Paulo Santana estabeleceu uma estética própria, a história e obra pictórica e conturbada de Ismael, Adalgisa e Muriloera narrada a partir dos corpos dos atores em cena.

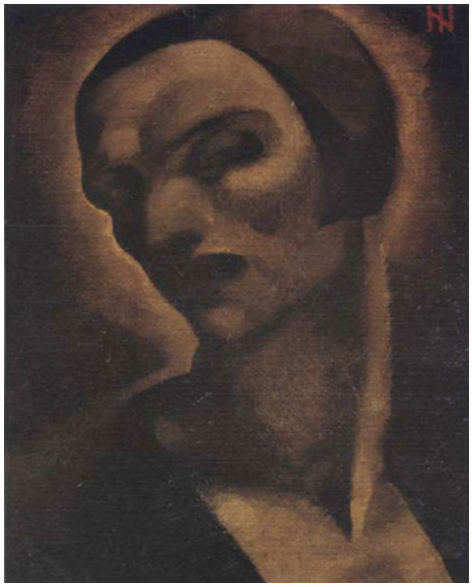


Figura 7: Autorretrato – óleo s/tela – s.d.

Fonte: www.scielo.br

Paulo Roberto Santana (2015) se inspirou no autorretrato de Ismael Nery (Figura 7), para constituir a personagem "em reverberação ao masoquismo em que o pintor tenta seduzir com o olhar, onde ele usa o cabelo das melindrosas dos anos 20 e 30 e um par de sobrancelhas arqueada e muito feminina" (SANTANA, 2015, p. 121). Nessa pintura o artista se mostra como ele se via, um misto de transcendência, androgenia, melancolia, sedução, tudo isso em uma mesma pessoa. Essa pintura pertence à sua fase expressionista, nela percebe-se claramente a influência dos artistas do Renascimento em que trabalhavam o claro e o escuro com maestria, também mostra a sacralidade através da transcendência da obra em forma de uma aura, é essa imagem que o diretor se apropriou para explorar em sua dramaturgia.

Nesse contexto cênico, a encenação parte de corpos que reproduzem as obras do pintor como se saíssem direto da tela para o palco. "Nu Nery", Ismael nu, exposto com todas as suas dores e seus amores. A poesia de sua obra foi traduzida e emoldurada em cada cena, como se através de nossos corpos vivenciássemos o sentir/agir do artista e nos uníssemos em um

enlace amoroso (figura 8), como uma fusão entre criador (ator/atriz) e criatura (personagens), aliás, este é assunto cíclico na obra de Nery.

Figura 8: Cena do espetáculo - Adalgisa, Ismael e Murilo
Fonte: Acervo do grupo

Esse enlace/união de almas que muitas vezes eram pintadas em uma só pessoa ou em três como na tela “Três figuras” (figura 9), que no primeiro plano se vê três pessoas em um tipo de encontro/enlace que se revela na cena abaixo. E foi essa forma de representação que os atores e a direção se propuseram a expressar e compor as personagens através do uso dos corpos e gestos que representariam a obra do pintor.

Figura 9: Três figuras – lápis s/ papel – s.d
Fonte: Ismael Nery 100 anos: a poética de um mito, 2000

Nessa concepção traçada coletivamente de constituição do espetáculo, o palco foi transformado em tela. Onde os atores re-pintavam as obras de Nery a partir de cores emanadas de suas vidas. Assim o enredo se desenrola de forma delirante, em que os corpos dos atores se entrelaçam num ritmo frenéticoque trasladou a obra do pintor para a construção das narrativas cênicas, foram cenas que se entrelaçaram em um emaranhado de emoções.

O espetáculo (Figura 10) foi idealizado para a Galeria de Arte do "Memorial dos Povos"[10], espaço anexo ao "Palacete Bolonha". A escolha do espaço se deu pelo fato de estarmos falando de um artista plástico, assim o diretor optou em apresenta-lo em umambiente de galeria de arte para reapresentar o artista plástico paraense a cena cultural local, e destacar a importância de Ismael Nery para a cena artística paraense e nacional. A estreia aconteceu em 24 de março de 2006, ficando em cartaz até 16 de abril.

[10]O Memorial dos Povos é mais um espaço para as artes. Inaugurado em 2003 em Belém do Pará, trata-se de um espaço público de 6 mil m², projetado pelo arquiteto José de Andrade Raiol. Na verdade, o memorial do povo de Belém, é uma síntese do cruzamento étnico de vários povos que contribuíram para a história da cidade: Portugueses, Espanhóis, Africanos, Índios, Árabes, Libaneses, Italianos, Japoneses. O espaço que engloba além do Palacete Bolonha, o anfiteatro coberto e a sala Vicente Salles, destinado à cultura e o lazer.

Figura 10: Banner do espetáculo “Nu Nery” – 2006

“Nu Nery” estreou com grande alarde como mostra a reportagem abaixo (Figura 11), Nery “... queria fazer de Belém, sua terra natal, um grande palco para a sua arte...”, mas em vida não conseguiu alcançar seu objetivo, setenta anos depois da morte do pintor, a capital paraense teve a oportunidade de resgatar a dívida com o artista ao realizar o espetáculo em sua homenagem.

Teatro desvenda Ismael Nery, artista maldito e genial

Ele queria fazer de Belém, sua terra natal, um grande palco para sua arte. Em vida, o célebre poeta e artista plástico Ismael Nery não conseguiu esse intento. Mais de 70 anos após sua morte, porém, a capital paraense ganha a chance de resgatar sua dívida com esse genial artista. Estréia no próximo dia 24, a partir das 21h, na Galeria de Arte do Memorial dos Povos, a peça “Nu Nery”. Escrito por Carlos Correia Santos e já premiado pelo Instituto de Artes do Pará, o texto ganha montagem do Grupo de Teatro Palha com direção de Paulo Santana. Em cena, a conturbada e polêmica relação afetiva e intelectual travada por Ismael, sua mulher Adalgisa Nery e o também poeta Murilo Mendes.

Além da inovação de ser apresentada numa galeria de arte, a montagem traz outro aspecto significativo. Diferente do que costuma acontecer na cena local, a peça ficará em cartaz por 20 dias, sempre de terça a domingo.

O projeto reúne uma equipe forte e instigante. O elenco conta com Luiz Fernando Vaz (Ismael), Leonardo Cardoso (Murilo) e Abigail Alves (Adalgisa). “São três artistas que me conquistaram não só pelo talento e profissionalismo, mas também por uma forma específica de entender a arte e o trabalho de criação. Nós falamos a mesma língua, com disciplina, honestidade e objetividade. Fazer teatro para nós supera um resultado pessoal e imediato”, diz o diretor Paulo Santana.

O envolvimento do diretor com o texto de “Nu Nery” também tem sido intenso. “Carlos Correia Santos é o que existe de melhor na nova safra de dramaturgos paraenses. Seus delírios, suas obsessões e seu universo absolutamente original me fascinam. Eu me arrisco a classificá-lo como o maior escritor teatral paraense dos últimos tempos, pois sua obra com certeza resistirá ao tempo e, a cada nova descoberta, deflagrará nossas raízes, nossa cultura e fará ressurgi-las de forma atual e surpreendentemente contemporâneas”, enfatiza Paulo.

Serviço

Peça “Nu nery”, na Galeria de Arte do Memorial dos Povos. Estréia na sexta-feira (24), às 21h. Temporada de 20 dias. Sessões às terças, quartas, quintas e domingos, às 20h (ingressos a R$ 5 e R$ 2,50). Às sextas e sábados, sessões às 21h. Ingressos a R$ 20 e R$ 10. Patrocínio da Petrobras e apoio do Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Artes e Centro de Artes Cênicas, Associação Cultural Funarte, Prefeitura Municipal de Belém, Museu de Arte de Belém, Fundação Cultural do Município de Belém, Ná Figueiredo e Stúdio Fotográfico Rosangela Aguiar.

DIVULGAÇÃO

“Nu Nery” mostra a conturbada relação afetiva de Ismael Nery

Força mística e pertubadora

“Escrever essa peça foi uma das experiências mais avassaladoras que já vivi”, conta Carlos Correia Santos. “Por incrível que pareça, passei muito tempo buscando vencer o medo de escrever sobre Ismael. A figura dele é de uma força perturbadora. Ele era um artista com uma carga de genialidade imensa, até mesmo mística. Hoje é um incontestável ícone. Suas telas valem milhões. Suas idéias são respeitadíssimas. Criar um universo dramatúrgico a partir dessa figura humana foi um ato de coragem”, acrescentou.

Ismael Nery nasceu em Belém em 9 de outubro de 1900. Filho de Marieta Macieira e do médico Ismael Nery, ainda menino mudou-se para o Rio de Janeiro. Seu pai e irmão morreram e sua mãe era esquizofrênica, tragédias retratadas em suas telas em imagens de loucura. Estudou na tradicional Escola Nacional de Belas Artes, e, ao voltar da Europa, onde conheceu Picasso, Léger, Max Ernst, Chagall e André Breton, introduziu o surrealismo na arte brasileira. “Artista maldito”, Ismael também escreveu versos e poemas e morreu tuberculoso em 6 de abril de 1934. Ismael Nery é atualmente reconhecido como um dos maiores mestres do Modernismo brasileiro.

Figura 11: Reportagem sobre a estreia da peça “Nu Nery” – 2006

Fonte: Jornal Amazônia Hoje: Belém, quarta-feira, 22 de março de 2006

Este trabalho teve como objeto de estudo a obra do artista plástico paraense Ismael Nery e a minha experiência de trazê-lo e encená-lo no teatro. A pesquisa parte de três fases distintas: O Expressionismo, o Cubismo e o Surrealismo presente em sua obra. Conjuntamente realizei uma analogia com minha trajetória e a representação artística vivenciada no teatro a partir do espetáculo "Nu Nery", em que Ismael Nery é apresentado ao lado de Adalgisa Nery sua mulher, que usei como escopo representativo, e Murilo Mendes seu melhor amigo e grande divulgador de seu trabalho.

Ao realizar esse trabalho, procurei aproveitar toda forma de ser Ismael Nery, desde sua vida, família, amigos, trabalho, enfim, sua obra pictórica, sua poesia e trazer para a cena, para o palco toda gama de talentos. Há ainda um vasto campo de estudos e detalhamentos sobre o artista. Desse modo justifica-se a realização do trabalho na medida em que trouxe para cena acadêmica uma informação que aborda duas linguagens intrinsecamente ligadas e que contribui para que o conhecimento não fique embotado em uma única linha de abordagem. Espero com esse trabalho expor outras opções de entendimento em relação à abordagem de assuntos relevantes para a cultura pictórica e teatral de Belém.

REFERÊNCIAS

ABREU, Simone, Rocha. **Fronteiras da identidade em Ismael Nery.** Artigo apresentado no V Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP. 2009.

BENTO, Antônio. **Ismael Nery**. São Paulo: Gráficas Brunner, 1973.

CALLADO, Ana Arruda. **Adalgisa Nery: muito amada e muito só.** Rio de Janeiro, RelumeDumará, 1999.

CORDEIRO, André Teixeira. **Pássaros de Carne e Lenda: A Poesia Plástica de Ismael Nery e Murilo Mendes.** Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para obtenção do titulo de Doutor.

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

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90.** Campinas. SP: [s.n.], 2003.

FURTADO, Paulo Roberto Santana. **Grupo de Teatro Palha: trajetória e identidade teatral.** Dissertação de Mestrado Universidade Federal do Pará, 2015.

GONÇALVES, Marco Antônio, MARQUES, Roberto e CARDOSO, Vânia Z. (org). – **Etnobiografia: subjetivação e etnografia.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo. **Luciane Rosã: os personagens do Circo-Teatro e o recurso à representação de papéis na pesquisa etnográfica**. 2012.

KANDINSKY, Wassily. **Gramática da criação.** Lisboa: Edições 70, 1990.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A Semana da Arte Moderna. In Arte no Brasil. Vol. II** – São Paulo: Ed. Abril, 1979.

MATTAR, Denise. **Ismael Nery.** São Paulo, Pactual, 2004.

_____, Denise. **Ismael Nery: 100 anos a poética de um mito**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 2000.

SANTOS, Carlos Correia. **Trinos titãs**. São Paulo: Editora Giostre LTDA, 2011.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem.** 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

ZANINI, Walter, org. **História geral da arte no Brasil.** Apresentação de Walter Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

A MARCA DA VIOLÊNCIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA PARAENSE

Ademilton Azevedo de Arruda Júnior[11]

RESUMO

Este artigo pretende analisar um recorte na arte contemporânea paraense que tem como principal temática a violência. A fim de discutir suas relações de protesto e denúncia na sociedade. Serão apresentadas obras que possibilitem a discussão sobre a banalização da violência e suas relações com inúmeras outras problemáticas sociais enfrentadas pelo Brasil. Para esta discussão, a perspectiva do teórico e crítico Karl Erik Schøllhammer que faz um breve mapeamento entre a violência e a cultura no Brasil contemporâneo e o olhar histórico artístico de Adriana Gianvecchio servirão como norte a respeito do tema, assim como, a análise de Agnaldo Farias e Anne Cauquelin sob o ponto de vista da arte contemporânea. Outra contribuição, também, será de Cecília Almeida Salles a respeito das metodologias no processo de criação artística, além de outros teóricos que discorrem na relação arte e sociedade.

Palavras-chave: Arte. Violência. Belém. Sociedade.

ABSTRACT

This article intends to analyze a clipping in the contemporary art of Pará, whose main theme is violence. In order to discuss their relationships of protest and denunciation in society. It will be presented works that allow a discussion about a banalization of violence and its relations with countless other social problems faced by Brazil. For this discussion, a perspective of the theoretical and critical Karl Erik Schøllhammer that makes a brief mapping between the violence and culture in contemporary Brazil and the historical artistic view of Adriana Gianvecchio served as the north on the subject, as an analysis of Agnaldo Farias and Anne Cauquelin from the point of view of contemporary art. Another contribution is also from Cecília Almeida Salles regarding methodologies in the process of artistic creation, in addition to other theorists who talk about the relation between art and society.

[11] Pós-graduando em História da Arte - Universidade Estácio de Sá (UNESA).

Keywords: Art. Violence. Belém. Society.

A violência

Não é fácil explicar o período em que vivemos, diversos são os conflitos e crises; econômicas, energéticas, de valoresem meio a diversos protestos e guerras ao redor do mundo que trazem consigo o terrorismo a intolerância, sãohoje os maus que assolam a sociedade. Este período obscuro parece não ter um vislumbre de fim, nestes termos um mal antigo da sociedade parece reinar, a violência, que se instaura nos diversos setores da sociedade, não escolhendo a classe social ou o gênero. Todos somos vítimas deste mal, que não se restringe somente as periferias, mas também assolaos grandes centrosurbanos e omeio rural, édisseminada aos quatro ventos por intermédio da mídia. Suas marcas da violência deixam cicatrizes profundas possíveis de servistas não só no corpo, mastambém na alma.

Violência, arte e mídia

A presença da violência na arte não é um fato novo nem de um passado recente, ela está presente desde os primórdios de nossa civilização, a artista e pesquisadora Helena Freddi em seu artigo *Violência e Arte: algumas reflexões*[12], evidencia que: "A violência enquanto ato de coerção, estende-se a todas as instâncias humanas. Sua aparição na arte é, portanto, resultante de sua própria relação com a existência humana e da compreensão que temos dela." Dessa forma, como já mencionado em pesquisa anterior, Corpo e Violência na Obra de Berna Reale[13], a violência não se trata apenas de um tema contemporâneo, e sim de um ato de coerção constante em todas as instâncias humanas e consequentemente na história da arte. AdrinaGiavecchio afirma que

> É impossível dissociar arte e sociedade, pois uma não existiria sem a outra, como espaço e forma, essa relação se complementa e se constrói simultaneamente. Por sua vez, a cultura, a tradição e a identidade de uma sociedade se traduzem no que ela produz artisticamente. (GIAVECCHIO, 2008, p.1)

A violência no campo artístico pode ser exemplificada em inúmeros períodos da história da arte, a começar pelas pinturas rupestres datadas de 15000 – 10000 a.C., quando eram representados rituais de caça e de guerra. Com a civilização grega, a violência

[12]São Paulo: Revista Espaço Belas Artes. Disponível em: <http://www.belasartes.br/espaco/capa /capa8.html> Acesso em: 10 dez. 2013).

[13]Artigo apresentado no XXVII CONFAEB, Campo Grande, MS – 14 a 18 de novembro de 2017.

encontrada na natureza e nos homens foi representada na forma de artefatos que traziam imagens dos imponentes e vingativos deuses mitológicos pagãos.

Durante o período Romano a arte se relacionava com a violência sob forma de marcos de conquistas, realizadas através da construção de estatuas e monumentos que simbolizavam as vitórias do seu exército. No Cristianismo, por sua vez, as igrejas utilizavam a violência em obras de arte para passar suas mensagens de respeito, controle e poder sobre o povo. E assim, no decorrer dos séculos, a violência transcorre causando fascínio ou aversão na arte. Benjamin (1993) observa que as obras de arte do já por sua vez no Dadaísmo, movimento do início do século XX, causaram um estranhamento devido à transgressão voluntária que, em nome da arte, provocavam no observador sobre uso da violência e da moral.

Desta forma, vemos como a violência no contexto artístico vai da representação ao instrumento de questionamento moral da sociedade. Tanto as manifestações dadaístas como as que ocorreram nos anos 1970, podem servir de exemplo. No contexto nacional, trabalhos do artista Arthur Bairro denunciavam a violência militar, por meio de *Trouxas ensanguentadas*,[14] que foram distribuídas em córregos no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte em 1970. Tratava-se de uma forma de protesto contra a ditadura militar em vigor na época. A violência encontrava-se e ainda se encontra impregnada na sociedade seja em casa, na rua, no trabalho ou nas escolas. Mas o que válida a violência? Para Foucault (1999, p.79), o que a válida, é a política, o Estado, e o poder que circula em todas as esferas. Mas se por um lado se criticamos o estado por certificar a violência, segundo Souki (1998, p.61), a grande massa da sociedade,por sua vez termina por tornar-se cumplice da ausência do Estado, na medida em que partilha as mentiras do sistema não por ser enganada, mas por recusar a perscrutar a verdade dos fatos.

A violência das grandes cidades e suas periferias ganha cada vez mais destaque midiático, completado deste modo o ciclo debanalização da mesma. Para Marcelo Andrade (2010, p.114) um evento torna-se banal não por ser comum, mas por ser vivenciado como se fosse algo comum. A banalidade não é normalidade, mas passa-se por ela, ocupa o lugar indevidamente o lugar da normalidade.

O papel da arte

[14]Feitas com materiais perecíveis, como lixo, papel higiênico, detritos humanos e carne putrefata.

No atual cenário artístico contemporâneo paraense, neste caso a datar os últimos dez anos, acompanhamos inúmeros artistas que pisam forte nessa ferida, além disso o poder público faz questão de empurrar para debaixo do tapete a solução deste mal. Com trabalhos que dialogam diretamente com a questão da violência e sua representatividade no cenário sociocultural. Sejam eles para rememorar violências ocorridas no passado ou trazem reflexões acerca do medo de se repetirem no presente, quando não, obras com conteúdo atual que sinalizam para uma atual faceta vivida pela sociedade que acaba aos poucos se camuflando e se banalizando em meio a inúmeros outros conflitos.Sobre a apropriação da arte sobre a temática da violência Schøllhammer (2007) relata que

> Quando estabelecemos uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais "real", com o intuito de intervir nos processos culturais.SCHØLLHAMMER (, (2007, p. 29).

Dentro desta prerrogativa a cidade de Belém, a qual foi *locus*do trabalhos dos artistas que aqui expostos, se torna um lugar bastante produtivo. A grande Belém, também conhecida como Região Metropolitana de Belém que é formada por 7 municípios, vem sofrendo com altos índices de criminalidade no decorrer dos anos. Sobre a escolha de Belém como pano de fundo das obras da artista podemos associar com o que, Salles (2000) disserta sobre a relação do artista com o espaço:

> é o artista, na medida em que retrata seus gestos. De uma certa forma, seu modo de ação deixa registros ou inscreve-se nestes locais, assim como acontece em suas caminhadas. Cada artista escolhe seus instrumentos de trabalho e, principalmente, o modo como estes podem ser acessados. [...] Podemos assim, compreender o modo como o artista relaciona-se com esse espaço como uma forma de obtenção de conhecimento sobre a obra em construção, sobre aquilo que o artista quer e sobre ele mesmo, pois nesse sentido o espaço pode ser visto como uma exteriorização da subjetividade. (SALLES, 2000, p. 54).

Dentro desta perspectiva encontramos uma relação do artista não só com o local, mas com todo o panorama de fundo fornecido por ele, histórias, vivências e dramas.

Em pesquisa publicada em abril de 2017, Belém foi eleita a 11ª cidade mais violenta do mundo contando cerca de 67, 41 homicídios/100 mi habitantes, conclusão de um estudo feito pela organização não governamental (ONG) mexicana Conselho Cidadão para a Segurança Pública e Justiça Penal[15].

[15]Disponível em: <http://www.seguridadjusticiaypaz.org.mx/biblioteca/prensa/send/6-prensa/239-las-50-ciudades-mas-violentas-del-mundo-2016-metodologia > Acesso em dez. 2017.

Diante deste triste contexto, não é à toa que a arte produzida em Belém apresente com frequência a temática da violência, diante dessa premissa, encontramos trabalhos como o da artista paraense Berna Reale, que se apropriam do real como referencial predominante em sua obra e os converte em uma crítica direta ao fenômeno da banalidade da violência. *"Vazio de Nós"* foi o nome da exposição individual de Reale, realizada no Museu de Arte do Rio (MAR) no período de 3 de setembro até 8 de dezembro de 2013, que teve a curadoria de Daniela Labra. A mostra partiu do convite do curador Paulo Herkenhoff, e contou com a exibição de 5 performances filmadas da artista, todas situadas na região metropolitana de Belém. São elas: Ordinário, Limite Zero, Palomo, Americano e Soledade. Os vídeos de Berna percorrem narrativas desconcertantes, nas quais os conflitos econômicos e sociais se manifestam. As mazelas e fraquezas de caráter da sociedade se veem refletidas em suas obras, que trazem um certo desconforto por, talvez, revelar como um espelho a nossa sociedade, fazendo-nos enxergar nada mais que a realidade que se encontra em nossa frente.

Figura 1 - Registro fotográfico da performance Ordinário, 2013

Fonte: www.pipa.org.br16

Ordinário, na qual Reale recolhe com as próprias mãos e conduz em um carrinho, parecido com os de pedreiros, cerca de 40 ossadas advindas de homicídios violentos. O bairro do Jurunas em Belém se identifica como cenário nesta performance, mas também como personagem, conhecido pelo seu alto índice de violência, motivo ao qual foi escolhido pela artista para a performance. Estas vítimas, das quais só restam as ossadas, não foram

[16]Disponível em: <http://www.pipa.org.br/2013/10/berna-reale-na-revista-dasartes-clipping-pipa/> Acesso em nov. 2017.

identificadas: eram indigentes. São ossos de pessoas consideradas desaparecidas, encontrados por policiais em cemitérios clandestinos, e armazenadas em um depósito, por não terem sido procurados por conhecidos ou familiares. A artista encarna a própria morte quando trafega como uma carroceira expondo os sinais da violência que a sociedade tanto convive e que acaba se acostumando.

Outro artista paraense também já trabalhou com essa temática. Porém, do ponto de vista da exploração midiática desse contexto hostil em que se encontra a cidade é o pintor Flávio Araújo, que dialogou sobre o esvaziamento social em suas obras intituladas*Dead Pixel,* pintura/instalação,que foi em 2009 selecionado na 28º edição do Salão Arte Pará[17], recebendo nesta ocasião, o prêmio de menção honrosa. Seu trabalho inclui fragmentos do cotidiano passional, da imprensa e das representações oficiais com teor político de denúncia criticando desta maneira a violência presente de forma maciça nos meios de comunicação. Sobre a obra os pesquisadores Marisa Mokarzel e Orlando Maneschy a descrevem como uma

> imagem quase realista pintada por quem conhece a técnica e é sensível aos meandros da cor, apresenta um "pixel" defeituoso responsável pelo ruído da cena. Quadro e objeto formam uma espécie de altar, no qual a imagem não é venerada, mas causa desconforto, mal-estar, com uma parede de azulejos que se projeta para o chão e com três mesas em que ralos (na verdade, pinturas) parecem sujos de tinta negra, que, supostamente, escorrem para um copo posicionado na prateleira abaixo. Num jogo de ilusão, o artista coloca-nos em xeque entre notícias, imagem, realidade e violência. (MOKARZEL; MANESCHY, 2009, p. 25.)

Figura 2 – Dead Pixel. Instalação, 2009

[17]Disponível em: <http://www.frmaiorana.org.br/2009/2009.pdf > Acesso em dez. 2017.

onte: http://www.frmaiorana.org.br[18]

Na pintura também temos Éder Oliveira que tem um trabalho voltado ao diálogo da identidade, seus retratos têm como foco o homem amazônico desatacados do caderno policial dos jornais impressos da cidade de Belém, onde são apontados como criminosos apreendidos pela polícia, e expostos como troféus antes mesmo de qualquer julgamento.

Figura 3 – Autorretrato. Óleo sobre tela, 297x205cm, 2016

Fonte: http://www.ederoliveira.net/obras[19]

Figura 4 – Fotografia. Corte Seco, 2013

[18]Disponível em: <http://www.frmaiorana.org.br/2009/2009.pdf> Acesso em out. 2017.

[19]Disponível em: <http://www.ederoliveira.net/obras> Acesso em nov. 2017.

Fonte: http://www.ederoliveira.net/obras[20]

O fotógrafo Alberto Bitar, por sua vez, expõe em sua série de fotografias *Corte Seco* a realidade subversiva das baixadas da cidade de Belém. As fotografias foram produzidas durante excursões do artista por cenas de crimes nas ruas da periferia da cidade de Belém. E um período de um ano, Alberto Bitarfinalizava seu expediente de trabalho como editor de fotografia no Diário do Pará. Porém, passava a acompanhar as equipes de reportagem do jornal em suas rondas noturnas para o caderno de polícia do mesmo jornal.

O que poderia converter-se em uma cobertura jornalística e sensacionalista, nas mãos da mídiase transformava em uma reflexão poética sobre a vida e a morte. As fotos expõecorpos já sem vida, entretanto não são explícitas, pois foram produzidas por meio do recurso da longa exposição. Por mais que o artista afirme que seu trabalho não foi motivado por uma crítica social ou do jornalismo, encontramos neste trabalho e em nós mesmos um grito de socorro diante do senário de total letargia em qual a sociedade se encontra hoje.

Figura 5 – Fotografia. Livrai-nos de Todo Mal, 2013

Fonte: http://www.ederoliveira.net/obras[21]

[20]Disponível em: < http://www.premiopipa.com/2013/08/corte-seco-de-alberto-bitar/> Acesso em nov. 2017.

[21]Disponível em: <http://www.diariocontemporaneo.com.br/2013/02/25/a-poetica-no-documental-performance-e-experimentalismo/ > Acesso em out. 2017.

Vindo também do trabalho de cobertura jornalística, o fotografo Wagner Almeida, igualmente lida com o difícil cenário encontrado durante as madrugadas pelos policiais na região metropolitana de Belém. Em sua série fotográfica *Livrai-nos de todo o mal,*o artista exprime o lado devoto de criminosos que gravam em seu corpo tatuagens com temas e figuras religiosas. São essas figuras que Almeida destaca quando fotográfa os cadáveres de vítimas da violência urbana. Portanto, este tema acaba sendo recorrente na temática artística paraense.

A possibilidade de poder dialogar com o mundo e através da arte e trazer à tona questões pertinentes à sociedade, é papel fundamental do artista, suas inseguranças e medos se transfiguram em ficções críticas e artísticas.

> As artes dramatizam a agoniadas utopias emancipadoras, renovam experiências sensíveis comuns em um mundo tão interconectado quanto dividido e há o desejo de se viver essas experiências em pacto não catastrófico com a ficção. (GARCÍA-CANCLIN, 2012, p.18).

Precisamos reconhecer os objetos estéticos da violência na sua relação com o processo geral de simbolização da realidade social, já que participam, de maneira vital e constitutiva, desta mesma realidade. Assim, afirma Schøllhammer (2008, p. 28).

Violência e Memória

Mas antes mesmo da cidade de Belém ser reconhecida pelos seus altos índices de violência ela também foi palco de fatos históricos e de barbáries que foram esquecidos ou mesmo são desconhecidos por parte da população, para tanto a arte atua como uma ferramenta de escavação no sentido de trazer a tona novamente das entranhas do passado estes episódios que de forma clara se repetem no presente.

Figura 6 – Frames do vídeo. Pé na Cova, 2008

Fonte: Fundação Rômulo Maiorana.

O artista Armando Queiroz, também dialogou sobre a violência. Reconhecido por trabalhos que falam diretamente dos problemas sócias ligados a diversas instâncias que vão da

religião a política. Armando Queiroz trouxe a temática da violência em seu trabalho ao rememorarcrimes ocorridos no passado histórico da capital paraense que encontram-se impunes até hoje. Como relata SissaAneleh (2014),

> o artista, então, usa a história da Cabanagem como referência para sua criação. Em seus primórdios, a Província do Pará no século XIX protagonizou um dos mais bárbaros acontecimentos já visto na história do Brasil Colônia: o massacre do navio Brigue Palhaço. A história conta que em outubro de 1823, os prisioneiros da revolta dos cabanos foram transferidos da cadeia pública do Estado para o navio São José Diligente, o Brigue Palhaço, como ficou conhecido posteriormente. Sendo todos os 252 prisioneiros assassinados no porão do navio, seus corpos desaparecidos e a história da impunidade vencido. (ANELEH, 2016, p. 4).

Armando Queiroz produziu um vídeo intitulado *Pé na cova*[22] para evocar a carnificina ocorrida no navio, no vídeo o artista coloca frutas no provável local onde foram enterrados os corpos dos cabanos, entrando em decomposição as frutas são tomadas por insetos.

Quem da mesma forma traz consigo questionamentos sobre memórias de um passado de violência é o artista, e também ativista, Arthur Leandro. Que tem o seu trabalho descrito por Vasco Cavalcante[23] como uma construção poética partindo do uso que as instituições fazem da imagem fotográfica, refletindo e questionando o que chama de mecanismos de construção de verdades e colocando em debate o uso da imagem para a manutenção do poder. Arthur Leandro propõe a subversão de conceitos, de valores, de verdades, através de suas obras, um paradoxo entre o uso institucional que se faz da imagem e outras possibilidades distintas.

22Vídeo apresentado primeiramente no Museu Histórico do Estado Pará (MHEP). Por conseguinte, foi apresentado nas exposições itinerantes pelo Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça, realizadas em 2010.

23Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/fotografia/arthurleandro/index.htm > Acesso em nov. 2017.

Figura 7 – Coletivo Rede[Aparelho]- Sangria Desatada – Mapeamento da tortura em Belém –Fotografia – Exército, hoje Casa das 11 Janelas, Museu de Arte Contemporânea do Pará, 2009

Fonte: http://redeaparelho.blogspot.com.br24

Em 2009, Arthur Leandro instaura uma ação de coletiva de resistência contra a ditatura, em resposta a afirmação feita pelo jornal a Folha de São Paulo que afirmava naquele ano que o período obscuro da ditadura brasileira ocorrida entre 1964 e 1985 foi apenas uma "ditabranda". Para esse movimento Arthur convoca por vias digitais outros artistas, cidadãos e cidadãs brasileiros a colaborar com o projeto 48h DITADURA NUNCAMAIS – o qual se realizou no dia 31 de março e 01 de abril daquele ano.

Sobre estes processos de descaso das autoridades perante a violência, que não assola somente a região metropolitana de Belém, muito menos o estado do Pará, mas como uma problemática de extensão nacional, Aneleh (2014) afirma:

> A violência do Norte do país é uma das representantes da mesma violência histórica de todo o país. Cujo cerne está no descaso em que as autoridades mantêm o país refém de si mesmo. E nenhuma cidade ou região têm o privilégio de estar plenamente segura, a violência vem de todos os lados do público ao privado. Porque lá, não se mata diferente do que se mata aqui. Lá, não viola diferente do que se usurpa ali. É lá também que a violência padrão brasileiro está sendo denunciada pelos artistas que vivem na porta de entrada da Amazônia brasileira. (ANELEH. 2014, p. 5)

Apesar de uma acentuada produção artística e de inúmeros debates sociais que as obras aqui expostas trazem, parece que ainda vamos ver a problemática da violência por um longo tempo permeando o circuito artístico de Belém. Essa questão exige novas soluções e diálogos que não cabem somente a arte discutir, vão muito além, onde fica clara a ausência do Estado e de negociação social. Atentamos também para como a função criadora da arte está diretamente ligada as funções sociais, identificada pela escolha da temática deste artistas aqui

[24]http://redeaparelho.blogspot.com.br/2009/04/sangria-desatada-mapeamento-da-tortura_05.html

descritos que visam, ou não, despertar a sensibilidade e a reflexão critica na sociedade visando uma possível mudança.

REFERÊNCIAS

ADRADE, Marcelo. **A Banalidade do Mal e as Possibilidades da Educação Moral**: Contribuições Arendtianas. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação: v. 15, n. 43 Janeiro/Abril, 2010.

ASSIS, Aneleh Batista de Assis. **O exercício experimental da arte comprometida**. Goiás: Encontro Nacional de Arte e Tecnologia Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13_SissaAneleh.pdf> Acesso em: 10 dez. 2016.

BENJAMIN, Walter. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão,** São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 1999.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade I:** A Vontade do Saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FREDDI, Helena. **Violência e Arte:** algumas reflexões. São Paulo: Revista Espaço Belas Artes. Disponível em: <http://www.belasartes.br/espaco/capa/capa8.html> Acesso em: 10 dez. 2013.

Fundação Rômulo Maiorana. **Catálogo Arte Pará 2011**. 29º Ed. Belém, 2009.

GARCÍA-CANCLINI, N. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Edusp, 2012.

GIANVECCHIO, Adriana. **A Representação da Violência nas Artes Visuais.** ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 set. 2008.

MOKARZEL, Marisa; MANESCHY, Orlando. **Desconstrução: para além de Jano.** Catálogo Arte Pará 2009. Ed. 28. Belém, Fundação Rômulo Maiorana, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: uma nova introdução.** Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Ver e imaginar o outro:** alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008.

SOUKI, **Nádia. Hannah Arendt e a banalidade do mal.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

MOKARZEL, Marisa; MANESCHY, Orlando. **Desconstrução: para além de Jano.** Catálogo Arte Pará 2009. 27º Ed. 28. Belém, Fundação Rômulo Maiorana, 2009.

PERSONAGENS FÍLMICAS E CIDADES, IDENTIDADE-DIFERENÇA-IMAGEM: *MEDIANERAS* E OUTROS FILMES

Aderbal Maia Souza Júnior[25]

Joel Cardoso[26]

RESUMO

Assim como outros segmentos que constituem a arte e a cultura, o cinema é também signo que, pela narrativa ou outros recursos semióticos, comporta nossos atravessamentos subjetivos e intersubjetivos. Desse modo, as categorias que costumamos nomear pelos termos identidade e diferença ou, desejando ampliar sentidos, identidade-diferença, uma vez que constituem matéria de abordagem subjetiva, podem ser também aplicadas às produções cinematográficas por meio da análise, da crítica da imagem e/ou pelo estudo do cinema. Este fluxo constante que vai e retorna à arte cinematográfica, à crítica e à teoria, revela-nos conexões harmoniosas, plenas de sentido e, também, paradoxais. Outra perspectiva indica que nas grandes metrópoles, chamadas de megalópoles, o crescimento desordenado e caótico, apresenta similaridades e assimetrias. Em meio ao processo irreversível de globalização dos tempos que caracterizam nossos dias, os contextos urbanos influenciam o homem em sua relação com o espaço, interferindo diretamente na sua forma de ser e estar nesse tempo-espaço. Com o objetivo de examinar tais questões, explicaremos brevemente o conceito de identidade e de diferença na história do pensamento visando esclarecê-los teoricamente e aproximá-los, em seguida, do domínio da imagem. Nosso trabalho deve indicar, então, em um primeiro momento, a aproximação de tais conceitos com a obra fílmica *Medianeras: Buenos Aires na Era do Amor Virtual,* filme argentino de 2011, dirigido por Gustavo Taretto, e, ainda que a título de ilustração, com outros filmes de cineastas cujos trabalhos estabelecem, de algum modo, relações ou mesmo aproximações entre personagens e cidades. Para embasar nosso trabalho, segundo o recorte aqui proposto, nos valemos de autores como Gilles Deleuze (para tratar dos conceitos relativos à diferença e à imagem) e Stuart Hall (que, atuando na área

[25] Mestre em Artes, Especialista, Bacharel e Licenciado em Filosofia pela Universidade Federal do Pará (1999), Professor SEDUC, desde 2003.

[26] Doutor em Literatura Brasileira, Pós-Doutor em Artes, Mestre em Teoria da Literatura. Professor da Graduação e da Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado em Artes), do ICA, UFPA. Orientador acadêmico do trabalho.

dos Estudos Culturais, reflete, entre outros temas, sobre as configurações identitárias, abordando, por essa via, o conceito de identidade).

Palavras-chave: *Medianeras.* Identidade e diferença. Cinema, cidades e personagens.

Considerações Preliminares

Enquanto conceitos de amplo espectro e que, segundo análises mais contemporâneas, estão indissociavelmente ligados, identidade e diferença constituem-se como categorias apresentáveis e representáveis também pelo suporte da imagem. Não seria exagero afirmarmos a ligação existente entre essas três categorias, já que encontramos a disseminação desse estado de coisas em diferentes culturas. Essa ligação advém de um fluxo inerente à dinâmica relacional entre o artístico, o cultural, o semiótico etc. Percebemos isso observando elementos que funcionam regidos por características mais gerais nos meios culturais e artísticos, como se tais elementos funcionassem seguindo tendências, ou ainda, quando observamos outros elementos que, na arte e na cultura, funcionam regidos segundo um duplo movimento, isto é, tais elementos seguem tendências, mas funcionam também mantendo relativa autonomia. Assim, identidade, diferença e imagem estão necessariamente articuladas sempre que o cinema, expressão autônoma (ou não) destes elementos, se constitui como esse princípio de associação. Isso ocorre também com os outros segmentos que têm no caráter visual da imagem, o seu principal suporte. Na página virtual do *Projeto Afreaka*, um link que faz referências a produções regionais do Brasil, da França e da Namíbia (os trabalhos dos namibianos são o verdadeiro motivo da divulgação nesse link do projeto), os criadores articulam, através de uma resenha concisa e de uma imagem criada por sobreposições, essa associação a qual nós nos referimos:

Figura 1 - Foto montagem por sobreposições.
Fonte: PROJETO AFREAKA

> Todo país tem sua lembrancinha original. No Brasil, por exemplo, não há turista que não leve para casa uma fitinha de Nosso Senhor do Bonfim. Em Paris, é ainda mais clássico: o chaveirinho da Torre Eiffel é vendido em todas as esquinas da capital francesa. Na Namíbia, souvenires e artesanato se misturam, se caracterizando como um produto de arte de rua, que parece cada vez mais se desenvolver.[27]

Na visita atenciosa ao link, percebemos que a imagem que acompanha o texto, ambos reproduzidos acima, resulta da montagem das fotos individuais dos trabalhos dos artistas namibianos, feitas provavelmente para divulgação. A imagem resultante, produto da montagem por sobreposições, ocupa uma posição de destaque, e engloba a soma de todos os trabalhos, sintetizados em uma imagem única, mesmo que estigmatizada.

Em cinema, que promove essa associação com muita frequência, há diretores cujo domínio fotográfico é tão intenso, que conseguem transmitir essa ideia com um único fotograma; outros o fazem através da reunião de vários fotogramas. Por seu caráter diverso, a ideia também resulta, comumente, de/em outras associações: da imagem ou das imagens com as falas, das imagens, juntas ou separadas, com a música etc. A história do cinema é repleta de exemplos que nos fazem pensar, ou, segundo o modo como argumenta Deleuze, de 'histórias' que nos legaram um pensamento por imagens[28]. Entre as inúmeras realizações contemporâneas, há uma produção argentina cuja narrativa desenvolve como um de seus temas principais, os impasses da identidade-diferença sob uma perspectiva urbana que, paradoxalmente, nesse jogo *continuum* entre as categorias, aproxima ao mesmo tempo em que distancia as pessoas e a cidade[29]. O filme, analisado a seguir, constitui o desdobramento de um curta realizado seis anos antes. Quando foi lançado em 2005, o curta chamou muito a atenção do público e da crítica justamente por abordar com muita precisão a situação de pessoas que convivem diariamente com a solidão nas metrópoles. Diante disso, como se organiza a identidade?

Medianeras: Identidade-Diferença

---

[27] Disponível em: http://www.afreaka.com.br/5-produtos-da-arte-de-rua/. Acesso em: 04 fev. 2015.

[28] Ressaltamos que, ao fazer referência ao pensamento por imagem, Deleuze não busca tais referências no modo tradicional de se fazer história do cinema ou, num sentido mais abrangente, de se fazer historiografia, pois ao observar o cinema historicamente, sua perspectiva a respeito das imagens é taxonômica, a exemplo da química de Mendeleiev e da história natural de Linneo (DELEUZE, 2013).

[29] Neste filme, *Medianeras*, o diretor Gustavo Taretto estabelece as associações a partir da cidade de Buenos Aires, mas a analogia pode ser aplicada a outras grandes cidades.

Medianeras, Buenos Aires na era do amor virtual[30] (2011), é um filme argentino, que foi premiado em três importantes categorias: melhor filme, melhor diretor e júri popular – no Festival de Cinema de Gramado-RS, da edição de 2011. O diretor, também argentino, Gustavo Taretto, que conta, no currículo, com sete realizações (ele também assina os roteiros), apresenta, inicialmente, o dilema existencial dos personagens centrais como temática nuclear a partir da qual a narrativa fílmica se desenrola. Os relatos iniciais que desenvolvem a ambientação à trama, constituídos principalmente pelas imagens e pela narrativa oral, descrevem, entre outros elementos, uma Buenos Aires que aparentemente, do ponto de vista arquitetônico, tornou-se mais uma daquelas grandes cidades contemporâneas, refém do crescimento caótico e desordenado[31].

Essa não é uma questão direta no filme de Taretto, e, explorada parcialmente, permanecerá implícita na condução da narrativa. Aliás, essa questão se apresenta como uma das questões geopolíticas mais graves do mundo contemporâneo e um dos componentes fundamentais da agenda de discussões acerca dos conceitos de identidade e diferença. Quem conhece minimamente a disposição geopolítica, a organização de cidades como São Paulo, Santiago, Rio de Janeiro e também Buenos Aires, percebe, sem muito esforço, que o crescimento destes centros vem sendo sistematicamente moldado pelos mesmos agentes que definem, política e economicamente, o modo como tais políticas devem ser geridas nos mais diversos lugares do planeta. Esse processo, que tem se apresentado com alguma frequência no mundo contemporâneo, se espraia pela América Latina de um modo geral, e provoca, em muitas metrópoles, consequências negativas à vida de determinadas faixas econômicas das populações, é conhecido como fenômeno da gentrificação[32].

O relativo desvio geopolítico que fizemos a partir do filme Medianeras justifica-se plenamente uma vez que o debate em torno da questão do pertencimento constitui um dos pilares essenciais que compõem a formação do conceito de identidade e de diferença na agenda das discussões atuais. Entre tantos pontos positivos, o filme de Taretto tem o mérito de problematizar esse estado de coisas contemporâneo, no que tange aos conflitos identitários no meio urbano, às vezes patentes, às vezes latentes, logo a partir das primeiras imagens. Ele

[30] Neste filme, *Medianeras*, o diretor Gustavo Taretto estabelece as associações a partir da cidade de Buenos Aires, mas a analogia pode ser aplicada a outras grandes cidades.

[31] Neste filme, *Medianeras*, o diretor Gustavo Taretto estabelece as associações a partir da cidade de Buenos Aires, mas a analogia pode ser aplicada a outras grandes cidades.

[32] Neste filme, *Medianeras*, o diretor Gustavo Taretto estabelece as associações a partir da cidade de Buenos Aires, mas a analogia pode ser aplicada a outras grandes cidades.

o faz utilizando o cenário portenho, mas os que estão acostumados a apreciar esse interessante modelo de narrativa lembram quase que imediatamente do trabalho semelhante de outros renomados cineastas. Guardadas as devidas proporções, Medianeras, em muitos de seus frames, bem como na construção de sua narrativa nos faz lembrar de Manhattan (1979), de Woody Allen, ou, a partir de outros frames e do conflito instaurado entre os personagens e a cidade, a Cidade de Deus (2002), de Fernando Meirelles; ou, Quem quer ser um milionário (2008), de Danny Boyle; ou, mesmo, Amores Brutos (2000), 21 gramas (2003), Babel (2006) e Biutiful (2010), de Alejandro González Iñárritu.

Considerando os elementos que posicionam o filme Medianeras em meio a essa discussão do conceito de identidade, notamos o impacto que ele causa inicialmente também sob este aspecto. Já no desenvolvimento das primeiras cenas percebemos quando Martin (Javier Drolas), primeiro personagem masculino a aparecer, que divide com Mariana (Pilar López de Ayala), outra figura central, a responsabilidade pelos trechos narrativos que ambientam a trama junto ao espectador, descreve em sua fala inicial o seguinte:

> Buenos Aires cresce descontrolada e imperfeita. É uma cidade superpovoada num país deserto. Uma cidade onde se erguem milhares e milhares de prédios sem nenhum critério...
> (...) Provavelmente essas irregularidades nos refletem perfeitamente. Irregularidades estéticas e éticas... (grifos nossos)

Se propusermos uma interpretação pessoal da passagem acima, poderíamos supor que a narrativa fílmica esteja se referindo, entre outras possibilidades, à ideia de uma ética-estética que se compõe na própria vivência diária, fazendo-se das coisas mais comuns e banais – em cinema chamamos clichês –, carregada de ambiguidades, incertezas e elementos fragmentários, como parece ser a personalidade de Martin e Mariana. É a chamada estética da existência que se realizaria ao seguir os princípios de um plano (que Deleuze-Guattari chamam de *platô*) de fundação co-extensivo a sua própria construção (produção) e não pré-existente. Figuras emblemáticas da filosofia francesa contemporânea, Michel Foucault e Gilles Deleuze[33], pós-estruturalistas[34], pensavam essa estética da existência teoricamente em níveis epistêmicos, mas também nos níveis mais gerais da existência prática.

[33] Difusa nas filosofias de Foucault e Deleuze, a ideia de uma estética da existência remete ao pensamento nietzscheano, cujo princípio fundamental pode ser expresso nos termos seguintes: "viver a vida como se ela fosse uma obra de arte". Por esse modo de propor a interpretação da existência, não se pode conceber mais separações entre Arte, Vida e Filosofia.

[34] O Pós-Estruturalismo é uma corrente francesa de pensamento que, entre outras coisas, responde especificamente ao *status* pretensamente científico do Estruturalismo e à sua pretensão a se transformar em uma espécie de megaparadigma para as ciências sociais (PETERS, 2000, p. 10)

Nessa lógica de funcionamento das coisas e objetos em geral e de 'nosso' encontro com elas, as prioridades perdem sua razão de ser, em virtude do modo como esses encontros foram sendo construídos. Neste sentido, seguem outros elementos que a personagem Martin confirma:

> [...] Esses prédios que se sucedem sem lógica, demonstram total falta de planejamento. Exatamente assim é a nossa vida, que construímos sem saber como queremos que fique. Vivemos como quem está de passagem por Buenos Aires. Somos criadores da cultura do inquilino...
>
> [...] Os prédios, como muita coisa pensada pelos homens, servem para diferenciar uns dos outros. Existe a frente e existe o fundo. Andares altos e andares baixos...
>
> [...] O que esperar de uma cidade que dá as costas ao seu rio?... (grifos nossos)

Aqui seria possível, certamente, uma analogia entre Buenos Aires e Belém[35]. Não obstante, essa relação entre a cidade de Belém e o modo como o rio se insere nela, formando, por associação, uma paisagem única e ao mesmo tempo distinta, constitui-se como um recurso que Jorane Castro, cineasta paraense, explora com bastante pertinência no desenvolvimento de suas narrativas fílmicas. Assim, os personagens construídos pela cineasta, nos documentários e também nas ficções, estabelecem trocas – harmoniosas e/ou conflituosas, às vezes paradoxais – com o rio (e também com a chuva) de tal maneira que essa associação guarda elementos de dinâmica e de continuidade. Em vários trechos do documentário *Belém, cidade das águas*, de 2003, a cineasta denuncia o descaso em relação ao rio que circunda a cidade.

No filme, mesmo sendo lembrado em duas oportunidades, primeiramente por Martin, depois por Mariana, o rio nunca irá experimentar uma posição de destaque na composição urbana. Mesmo porque ambos se referem a ele apenas como quem repete um lamento.

De fato, no diálogo-monólogo em que expõe as 'reflexões' conflituosas dos protagonistas principais, Gustavo Taretto visa destacar essa relação diversificada entre as pessoas e a cidade, e independente do recurso narrativo que utiliza para atingir tal objetivo, ele o faz seguindo a lógica da urbanidade. Vejamos:

> [...] Estou convencido de que as separações e os divórcios, a violência familiar, o excesso de canais a cabo, a falta de comunicação, a falta de desejo, a apatia, a depressão, os suicídios, as neuroses, os ataques de pânico, a obesidade, a tensão

[35] Diferentemente de Buenos Aires, Belém é quase que completamente cercada por rios, mas similar ao que ocorre na capital portenha, são poucos aqui os que têm acesso ao que os rios podem oferecer.

> muscular, a insegurança, a hipocondria, o estresse e o sedentarismo, são responsabilidades dos arquitetos e dos incorporadores. (grifos são nossos).

Não pretendemos repetir adiante, todo o trecho narrativo que citamos, mesmo porque algumas passagens da fala original, como é possível notar para quem conhece com minúcias o filme, foram, na citação acima, efetivamente suprimidas; além disso, a linha de abordagem que seguiremos para Medianeras distancia-se um pouco da interpretação mais conhecida para o roteiro, embora nenhuma delas limite as múltiplas possibilidades interpretativas. Por ora, gostaríamos de, uma vez mais, destacar na fala do personagem Martin os fragmentos em que, referindo-se a Buenos Aires, chama o crescimento daquela cidade de "descontrolado e imperfeito", para, em seguida afirmar, identificando diretamente cidade e pessoas, que "essas irregularidades nos refletem perfeitamente", classificando depois tais irregularidades de "estéticas e éticas". Mais à frente, em outro trecho em que fala dos prédios que compõem o cenário portenho, Martin afirma que estes "que se sucedem sem lógica, demonstram total falta de planejamento", e finaliza essa parte identificando, mais uma vez, diretamente, o modo como vivemos ao modo desordenado como os prédios estão dispostos na cidade. Ele afirma: "exatamente assim é a nossa vida, que construímos sem saber como queremos que fique". Mais adiante, no trecho que marca o desfecho dessa ambientação inicial, Martin – que, com a narrativa de ambientação, prepara o cenário através do qual as histórias paralelas da película iniciarão seu movimento, entrecruzando-se – afirma, como se quisesse dar garantias das afirmações proferidas, na mesma ocasião em que identifica novamente os personagens e a cidade de Buenos Aires "estou convencido de que as separações e os divórcios, a violência familiar, a falta de desejo, a depressão, o suicídio, os ataques de pânico, a obesidade, a insegurança, etc. são responsabilidades dos arquitetos e dos incorporadores[36]".

Percebemos claramente, nos trechos destacados, trechos em que observamos a utilização do personagem-narrador, que se trata de mais um recurso para ambientar o espectador logo nos dez minutos iniciais do filme. Taretto faz isso valendo-se das

[36] Os autores que têm tratado do processo de produção do espaço urbano, dentre os quais, David Harvey (*A Justiça Social e a Cidade*) e Manuel Castells (*A Questão Urbana*), mostram que embora a cidade seja produzida por diferentes agentes (Proprietários – dos meios de produção, comércio e serviços, proprietários rentistas, proprietários usuários da moradia e proprietários fundiários; promotores imobiliários – incorporadoras, indústria da construção civil, corretores imobiliários, financiadores; Grupos Sociais Excluídos; e Estado), não se deve acreditar, ingenuamente, que esses agentes têm a mesma potência na correlação de forças, uma vez que existem desníveis de poder e de capital nesse processo de produção. No atual contexto, deve-se ressaltar a fusão entre o capital imobiliário e o capital financeiro, que juntos passam a produzir a cidade (e não apenas na cidade) como mercadoria e como negócio.

personagens centrais, *Martin* e *Mariana*, como narradores. Isso se revela como estratégia de proposição das linhas argumentativas fundamentais que serão apresentadas como cenas pela narrativa fílmica; tanto das cenas que realmente foram rodadas pelo diretor[37] com o desenrolar da trama e que determinaram, por assim dizer, o todo da película, isto é, o filme propriamente conhecido, quanto das cenas que não se constituíram propriamente como planos-sequências realizados no trabalho das filmagens, e permaneceram assim, apenas no âmbito das ideias e, talvez, dos roteiros possíveis rascunhados ou não pelo diretor. Queremos chamar atenção justamente para a ideia através da qual, no filme, o diretor identifica, a nosso ver, de modo bastante coerente e particular, os personagens de *Medianeras* à cidade de Buenos Aires. Mais que isso, queremos destacar que, nessa passagem e em outras posteriores, a narrativa fílmica passa a desenvolver-se não mais fazendo distinção entre lugares (espaços) e pessoas; diríamos que a cidade – ela mesma! - passa a se constituir como um dos personagens mais importantes da trama, ou, mais ainda, não há melhor entendimento dos personagens do filme, sem a percepção aguda dessa mistura indissociável entre cidade e pessoas, como se juntos os dois compusessem um só personagem; mistura, entre pessoa e cidade, sem a qual nem mesmo conseguiríamos definir, dar sentido coerente a expressão "homem urbano". *Medianeras* desperta em nós uma sensação, um sentimento de identificação entre cidade e pessoa, algo como uma pessoa-cidade; para definir em uma expressão: uma identidade por associações diversas.

Por outro lado, essa mistura que resulta em identificação-identidade, em nenhum momento se dá de maneira harmoniosa. O último trecho da fala do personagem de Javier Drolas é emblemático quanto a isso. Na fala de Martin, ele 'deposita na conta' dos arquitetos e incorporadores uma extensa lista de doenças que, segundo ele, costumamos desenvolver por força dessa relação mal resolvida que experimentamos diariamente com a cidade, de um modo geral, e com os outros 'atores' (prédios, veículos, instituições, pessoas etc.) que nela habitam e com os quais convivemos. Aliás, a lista se refere a doenças de fundo psicológico, mas também às de fundo orgânico. É claro que, interpretando-o superficialmente, o argumento inicial na narrativa de Taretto apresenta apenas o resultado negativo, embora de caráter dinâmico, dessa relação vital entre o humano e a cidade. Há outras possibilidades que o próprio desenvolvimento posterior de *Medianeras* nos fará observar. Do mesmo modo, os

[37] Disponível em: http://2001video.empresarial.ws/blog/entrevista-exclusiva-gustavo-taretto-medianeras/. Acesso em: 20 jun. 2014. Na página da vídeo-locadora *2001 Vídeo*, na Internet, há uma entrevista com o diretor Gustavo Taretto, na qual ele fala, com alguns detalhes, sobre essa e outras produções suas.

autores que tentam obter, com suas pesquisas, uma direção coerente para o conceito de identidade no meio acadêmico contemporâneo, tendem a apresentar também, cada um à sua maneira, uma relativa dinâmica de conflitos (do sistema espaço-temporal, da produção de sentido, da lógica de pertencimento etc.) que expõe a abrangência e, ao mesmo tempo, o caráter fragmentário desse conceito nos dias de hoje. Pode ser observada a mesma lógica de funcionamento, quer estejamos nos referindo à imagem em movimento, quer o assunto desenvolvido sejam as construções teóricas.

Esse modelo de identidade, concebido através da associação multifacetada entre as pessoas e as cidades em que vivem, ou concebido por esses atravessamentos mútuos, para usar uma expressão cara a Gilles Deleuze e Félix Guattari, longe de ser uma ideia exclusivamente criada pelo gênio inventivo do diretor Gustavo Taretto, aparece entre as questões mais exploradas pelos domínios da cultura humana que se ocupam com esse tema.

Identidade-Diferença, Teoria-Imagem

Historicamente, o cinema não é o primeiro domínio a explorar o tema da identidade, apesar de ocupar-se com ele desde seu início, em fins do século XIX. Num sentido muito amplo, poderíamos dizer que ele, de fato, marcou sua presença na cultura humana desde a antiguidade, uma vez que, em composição com outros elementos, constituiu-se também em tema das primeiras narrativas literárias ocidentais. Alguns séculos depois disso, ele se converte em objeto de embate filosófico quando a Filosofia Ocidental organizava, no século VI a.C., a sua base grega. Em sua recente história, após ganhar um perfil contemporâneo, ele também passou a figurar entre os temas mais discutidos no domínio das Ciências Humanas e Sociais. Hoje, o tema da identidade gera debates em áreas como Geografia, Psicologia, História, Antropologia etc.[38]

Enquanto confronto de ideias, a identidade possui mesmo uma longa história. Tão longa que chega a coincidir, ou melhor, anteceder à introdução do próprio conceito na história do pensamento. Aprendemos que a primeira grande polêmica da Filosofia nascente foi a que se instaurou entre os pré-socráticos Parmênides de Eléia e Heráclito de Éfeso, em torno do

[38] De modo proposital não nos referimos a outras áreas e domínios que também discutem o tema da identidade, como a Arte e a Religião. Cabe informar que, historicamente, esses domínios apresentam uma infinidade de trabalhos que discutem a temática.

conceito[39] de identidade. Parmênides afirmava a permanência constante das coisas e dos seres, posicionando-se totalmente contrário às mudanças. Podemos resumir esse seu modo de conceber o funcionamento do mundo, em sua fórmula mais conhecida "o ser é, e o não-ser não é". Com isso, o pensador de Eléia demonstrava entender o Universo como algo cujo mecanismo era determinado, em essência, pelo princípio da imutabilidade ou permanência de todas as coisas. Heráclito, por sua vez, assenta sua Escola filosófica sobre um princípio contrário à imutabilidade. Para este pensador, a essência do Universo era a transformação constante. O seu mundo funcionava tendo como causa última a mobilidade; para ele, nada permanecia a não ser a própria mudança, sendo esta mudança o elemento característico e constituinte de todo e qualquer ser; a frase que notabilizou Heráclito é "um homem nunca se banha duas vezes no mesmo rio, pois ambos mudam". De maneira simplista, poderíamos dizer que esse antagonismo em torno dos elementos constituintes da identidade, que fora inaugurado, em sua dimensão teórica, pelos filósofos da Magna Grécia, persistiu na história do pensamento Ocidental, e nele, vez ou outra, reapresentava-se plasmado pela cultura da época que o suscitava.

Seguindo a linha de raciocínio sugerida nos parágrafos anteriores, seria legítimo, talvez, compreender a vasta Idade Média como um período marcado, na história do Ocidente, por uma grande identidade cristianizada? E o sujeito cartesiano, até que ponto a 'invenção' de René Descartes mantém uma dívida com os elementos identitários da época em que surgiu? O momento histórico do surgimento do sujeito cartesiano também não coincide com a época histórica em que cresce a autonomia da consciência individual e passa a predominar, sobretudo na Europa, uma identificação maior com a racionalidade humana, naqueles termos, praticamente individualizada? E a escola filosófica inglesa chamada de empirismo, da qual se diz que faria oposição ao racionalismo de Descartes, também não estaria baseada na mesma racionalidade humana e, portanto, em elementos identitários semelhantes? Se pensarmos com vagar nas correlações que até aqui estabelecemos entre as épocas históricas e as categorias teóricas, podemos admitir que o conceito de Identidade assegurou, em seu viés ideológico, a continuidade dessa polêmica para as sequências históricas restantes do período Moderno e também do período Contemporâneo. É claro que isto vai ocorrendo na medida em que ainda não questionamos logicamente o modelo de continuidade que constitui a base do raciocínio histórico que estamos utilizando até o momento. Do ponto de vista teórico-conceitual, nossa

[39] De fato, esse vocábulo somente começará a adquirir peso semântico no domínio filosófico, quase um século depois, com o surgimento dos filósofos atenienses, principalmente com Platão e Aristóteles.

cronologia encadeia os eventos em uma forma de continuidade não muito complexa. Sem falar que ainda não evocamos a operacionalidade histórica dessa categoria para outros domínios, como, por exemplo, o domínio das artes.

Dos segmentos que compõem a sociedade contemporânea, a perspectiva que mais põe em pauta o conceito de identidade é, sem dúvida, o da cultura. Arriscaríamos dizer, inclusive, que as coisas se dão assim dentro e fora da academia. Talvez fosse até mais apropriado afirmar que, depois da consolidação acadêmica (quase que global) da perspectiva dos estudos culturais[40], as pesquisas em torno do conceito de identidade, apesar de apresentarem elementos diversos, têm uma direção quase que unificada culturalmente, uma vez que pertencem de forma predominante à perspectiva desse segmento acadêmico. Para não nos estendermos muito ficaremos apenas com um exemplo de Stuart Hall, que figura entre os autores mais citados no Brasil quando o conceito em debate é o da identidade cultural.

Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2005), no qual considera historicamente o conceito de identidade, Hall – utilizando-se do caso do juiz negro, Clarence Thomas, à época indicado para a Suprema Corte americana pelo então presidente americano George Bush, e que durante as audiências em torno de sua indicação fora acusado de assédio sexual por uma subalterna também negra, Anita Hill (estas acusações transformaram as audiências em escândalo público e isto resultou em identificações heterogêneas por parte dos segmentos da sociedade americana que acompanharam o caso com atenção) – ilustra, com bastante pertinência, o modo como o jogo das identidades, na cena contemporânea, assume uma condição dinâmica que é, ao mesmo, tempo fragmentária. Vejamos, no trecho a seguir, as conclusões de Hall, motivadas pela situação polêmica:

> As identidades eram contraditórias. Elas se cruzavam ou se 'deslocavam' mutuamente.
>
> As contradições atuavam tanto fora, na sociedade, atravessando grupos políticos estabelecidos, quanto 'dentro' da cabeça de cada indivíduo.
>
> Nenhuma identidade singular – por exemplo, de classe social – podia alinhar todas as diferentes identidades com uma 'identidade mestra' única, abrangente, na qual se pudesse, de forma segura, basear uma política. As pessoas não identificam mais seus interesses sociais exclusivamente em termos de classe; a classe não pode servir como um dispositivo discursivo ou uma categoria mobilizadora através da qual todos os variados interesses e todas as variadas identidades das pessoas possam ser reconciliadas e representadas. (HALL, 2005, p. 20)

[40] Segundo Hall (2003, p. 200-201) "os estudos culturais são uma formação discursiva, no sentido foucaultiano do termo. "[...] Os estudos culturais abarcam discursos múltiplos, bem como numerosas histórias distintas. Compreendem um conjunto de formações, com as suas diferentes conjunturas e momentos no passado".

Neste ponto bastante ilustrativo, o teórico parece confirmar e reconhecer o conflito que há muito se instalou na sociedade como um todo. Esse conflito constitui um hiato que não tem mais como ser equacionado seguindo os 'antigos' cânones. Ele se impõe como um produto que resulta justamente da histórica e contínua destruição dos antigos cânones. O conjunto variado de interesses e de identidades anula as possibilidades das identidades de amplo espectro. Hall apontará o reconhecimento da diferença como um encaminhamento possível para o impasse, mas essa é uma categoria que também precisa ser problematizada. Observemos como ele conclui sua avaliação do caso referente ao juiz Clarence Thomas, iniciada na transcrição anterior:

> Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de *diferença*. (HALL, 2005, p. 21)

Em *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*, precisamente na passagem em que articula respostas às várias questões que se fizera acerca das relações entre identidade e diáspora, Hall novamente sugere a ideia de *diferença* (em um dos trechos identifica-a inclusive com o conceito de *différance* de Jacques Derrida) como saída ao paradoxo histórico-cultural originado por um sentimento de perda da origem, ou, dito de outro modo, de uma certa *originalidade*, no que tange às culturas às quais *pertenceríamos*. Esta situação teria sido imposta às etnias caribenhas – cultura tomada como exemplo – de um modo geral, pela maneira como sua história sociocultural foi sendo construída, ou produzida.

Hall apresenta elementos que comprovam a dinâmica, geralmente, ininterrupta da composição das identidades no contemporâneo. Referindo-se à globalização cultural, reconhece o quanto o seu papel vem sendo hegemônico uma vez que sua lógica de funcionamento permite que ela opere de modo difuso e disperso, ritmo espaço-temporal que dificilmente consegue ser hoje acompanhado pelos grupos e indivíduos nas diversas sociedades. Para serem validadas, as identificações e as identidades dependem de sua capacidade de ajuste às diferenças. As posições se invertem e a diferença passa, então, a ser buscada, isto é, almejada enquanto princípio. Essa condição a transforma também em princípio de determinação para as identidades. Neste caso, cabe perguntar, voltar-se para o momento 'original', no sentido de buscar o ponto onde as coisas, de um modo geral, se originam, não significa o mesmo que seguir na contramão? Além disso, ao sugerir a ideia de

uma reciprocidade-sem-começo, Hall parece justamente admitir que identidade e diferença resultam ambas de um processo de produção:

> O que podemos mapear é mais semelhante a um processo de repetição-com-diferença, ou de reciprocidade-sem-começo. Nessa perspectiva, as identidades negras britânicas não são apenas um reflexo pálido de uma origem 'verdadeiramente' caribenha, destinada a ser progressivamente enfraquecida. São o resultado de sua própria formação relativamente autônoma. Entretanto, a lógica que as governa envolve os mesmos processos de transplante, sincretização e diasporização que antes produziram as identidades caribenhas, só que, agora, operam dentro de uma referência diferente de tempo e espaço, um cronotopo distinto – no tempo da *différance*. (HALL, 2003, p. 36-37)

Da perspectiva pela qual optamos, com base nos trechos citados acima, algumas considerações de Hall sobre o conceito de identidade expõem, como citamos anteriormente, uma relativa dinâmica de conflitos alimentada no contemporâneo pelo fenômeno da globalização – embora sua ocorrência, segundo alguns especialistas, não tenha uma origem contemporânea. Descrito como uma das principais causas das desterritorializações experimentadas pelas pessoas que compõem as etnias caribenhas no contemporâneo, o fenômeno da globalização também se apresenta nos textos de outros teóricos que se ocupam com o conceito de identidade, e em menor grau com o conceito de diferença, independentemente da etnia e da localidade analisadas. O pensamento de alguns desses autores parece refletir, então, um impasse de caráter similar ao que Hall, em suas prescrições, propõe enfrentar sugerindo a via multiculturalista.

Ao admitir o processo da repetição-com-diferença que afirma ser um indicador dos movimentos autônomos das novas etnias caribenhas, Hall parece sugerir os mesmos elementos que apresentamos ao analisar o filme *Medianeras*. Com efeito, Martin e Mariana, personagens protagonistas da película argentina, exemplificam justamente esse *cronotopo da diferença*, quando expõem pela narração seus embates – particulares e individuais, ao mesmo tempo em que universais, universais, ao mesmo tempo em que particulares e individuais – ante a vida na cidade de Buenos Aires. Por outro lado, as situações por eles descritas se ajustam plenamente as que Deleuze observa ao mencionar as categorias ótico-sonoras puras.

Motivados por épocas e situações limites distintos, os personagens de *Medianeras* serão conduzidos ao mesmo estado de espanto e impossibilidade de ação/reação que foram experimentadas pelos personagens de Vittorio De Sica em *Umberto D*, por exemplo. Deleuze (1983) aponta a perambulação autômata, variedade de reação involuntária demonstrada nessas

situações limites, como consequência à crise da imagem-ação deflagrada após a segunda guerra mundial[41]. Vejamos:

> A crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra, e dentre as quais algumas eram sociais, econômicas, políticas, morais, enquanto outras eram mais internas a arte, a literatura, e ao cinema em particular. Citando de cambulhada: a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do "sonho americano" sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior como na mente das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentados pela literatura, a crise de Hollywood e dos gêneros antigos... (Deleuze, 1983, p. 230)

Por causa da segunda guerra as coisas passarão a funcionar de outro modo. O Cinema, porém, não reflete ou muito menos representa (note-se aqui o 'combate' deleuzeano ao conceito de representação) esse novo estado de coisas. Antes ou para além disso, ele o antecipa, diz Deleuze. Essa é a razão pela qual a Sétima arte deve ser compreendida como um cinema de vidência. Sendo a matéria da vidência, a própria História. A crise da imagem-ação simboliza a crise do esquema sensório-motor, é isso que possibilitará as situações ótico-sonoras puras.

Sob este aspecto, de certo modo histórico-tradicional, os personagens de *Medianeras* parecem viver impasses muito diferentes daqueles vividos durante o período imediato ao pós-guerra. Os mecanismos contemporâneos de saturação da existência são ainda mais penetrantes que os de outrora. Mesmo assim, novas situações óticas e sonoras puras são também mais evidentes.

Referindo-se ainda à paisagem do pós-guerra, Deleuze retoma os argumentos quando da publicação de *A imagem-tempo*. Cita exemplos clássicos: o Neorrealismo[42] italiano e a

---

[41] Ao referir-se a imagem cinematográfica historicamente Deleuze ocupa-se principalmente com a lógica de composição das imagens; disso resulta a classificação taxonômica – daí a história natural e não uma história de fatos –, a imagem-movimento, a imagem-tempo etc. Algumas vezes, contudo, ele estabelece correlações com a história tradicional.

[42] Movimento artístico com boa penetração nos meios literários, musicais etc. o Neorrealismo constituiu suas bases no meio cinematográfico imediatamente após a 'libertação' da Itália da segunda guerra. A interpretação mais corrente afirma que esse cinema se caracteriza por representar a realidade social e econômica de uma época. Entre os cineastas mais conhecidos da primeira geração neorrealista estão Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti. Em A imagem-tempo, Deleuze reinterpreta as afirmações de André Bazin e afirma que ao 'visar' outra realidade, o Neorrealismo inventa uma nova imagem, a das situações ótico-sonoras puras.

Nouvelle-Vague[43] francesa. Assim, o Neorrealismo fez o cinema tornar-se "a arte dos encontros", mas de "encontros fragmentários, efêmeros, interrompidos, fracassados". As situações comuns e também as cotidianas, os gestos insignificantes possibilitariam a articulação de tais encontros. Estes levariam às situações óticas e sonoras puras.

A ideia de relacionar pensamento a imagens na filosofia deleuzeana é algo relativamente recente. Suas considerações teóricas anteriores a década de 1970 concebiam o pensamento totalmente desprovido de imagens. Com intuito de estabelecer oposição ao conceito de representação e também ao de identidade, predominantes na tradição filosófica moderna e contemporânea, Deleuze recorria à aproximação entre o conceito de diferença e o conceito de simulacro. Neste caso, tanto a identidade quanto a representação aparecem nos textos deleuzeanos que abordam a questão, simbolizados pela noção de reconhecimento. Deleuze pensa em um uso disjuntivo das faculdades intelectuais que, pela diferença, forjariam uma heterogênese (gênese organizada pela diferença) capaz de fazer nascer cada faculdade como potência de apreensão. Nesse momento da produção intelectual, o filósofo vê incompatibilidades entre pensamento e imagens. Por isso, o simulacro constitui uma categoria fundamental. É o simulacro e não a imagem, associada por Deleuze ao sistema das representações, que garante a função dos elementos sensíveis.

Foram principalmente os textos críticos de André Bazin, as imagens cinematográficas de Jean-Luc Godard e o livro *Matéria e Memória,* de Henri Bergson, que levaram Deleuze a conceber outra relação entre imagem e pensamento. A partir das possibilidades observadas nos três autores, o filósofo constrói uma ideia de imagem que possui valor em si mesma, solucionando com isso, o problema que referia à imagem vinculada ao conceito de representação. É essa nova concepção da imagem que possibilita a criação. Sua função não consiste mais em ser um suporte, um veículo, para outros elementos. Agora ela veicula apenas o próprio valor, aquele ao qual ela está inseparavelmente associada.

Os dois livros sobre cinema, mais o livro sobre a pintura de Francis Bacon, escritos por Deleuze no começo da década de 1980, justificam, com essa nova concepção das imagens, as situações ótico-sonoras puras as quais ele se remete.

---

[43] Movimento cinematográfico francês, inspirado no Neorrealismo italiano, que resultou principalmente das colaborações de vários de seus expoentes na revista *Cahiers du Cinéma* fundada pelo crítico André Bazin. Os principais nomes do movimento em seu início serão os cineastas Claude Chabrol, Alain Resnais, François Truffaut e Jean-Luc Godard

No exemplo que antes buscamos da cinematografia argentina, o diretor Gustavo Taretto usa elementos para construir uma narrativa pouco ortodoxa – com o recurso da fotografia de um modo geral, mas também dos fotogramas, das narrações, do ritmo que empreende nas narrações etc. As 'leituras' da película, no sentido empregado por Deleuze, podem variar, mas nos interessa observar, aqui, essa relação evocada entre identidade e imagem. Devemos reconhecer que o filme argentino apresenta muita criatividade, mas, como já afirmamos, Gustavo Taretto não fez uso de um procedimento inédito, mesmo que estejamos nos referindo especificamente ao cinema. Aliás, no meio cinematográfico, os exemplos são incontáveis e como seria descabida a análise exaustiva ante o propósito de nosso trabalho, relacionaremos este segundo realizador, extraído à história do cinema, a título de ilustração.

Assim ocorre, por exemplo, com a extensa produção de Woody Allen. Quem conhece sua filmografia, sabe o quanto ele manifestou, no cinema, seu afeto pela cidade de Nova York, fazendo-a cenário principal de alguns dos seus mais conhecidos filmes, além de sua especial predileção pela região de Manhattan – título, aliás, de uma das suas mais belas criações. Em *Manhattan* (1979), cujas locações foram todas realizadas em Nova York, e concentraram-se principalmente em cenas feitas em ambientes exteriores, as chamadas externas, Woody Allen conduz as filmagens de modo a fazer com que a narrativa apareça à medida que, de modo crescente, vai se revelando, vai compondo uma rede com as histórias que se entrecruzam às do personagem Isaac Davis[44] – vivido pelo próprio Woody Allen.

No filme, além de jogar excessivamente com a luz, ou a falta dela – temos, pela iluminação, um elemento de ambiguidade, já que foi todo produzido em preto e branco –, o diretor mantém no espectador a mesma sensação de indiscernibilidade que experimentamos quando assistimos a *Medianeras*[45]. Nas externas e também em algumas cenas internas, os personagens são dispostos de modo a não se destacarem tanto, descolando-se assim do fluxo narrativo. O uso de vários recursos técnicos (luzes, planos, sonorização, diálogos, etc.) nos faz crer, pois assim sentimos a certa altura do filme, que o personagem principal da trama é mesmo a cidade de Nova York.

---

[44] Na película, poucas são as cenas interiores que não foram usadas por Woody Allen, como recurso para convocar o espectador ao ambiente exterior, ao fluxo da cidade.

[45] É claro que há diferenças entre *Manhattan* e *Medianeras*, mas antes que soubéssemos das "inspirações" tomadas de empréstimo por Gustavo Taretto, havíamos percebido, quase que imediatamente as estreitas relações entre os filmes.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Conversações** (1972-1990). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1983.

DELEUZE, Gilles. **Diferencia y repetición.** Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de janeiro: DP&A, 2005.

DEVOÇÃO E FÉ: PROCISSÃO DO CÍRIO DE NAZARÉ COMO MANIFESTAÇÃO ESPETACULAR COREOGRÁFICA

Profª Mª: Adriana Di Marco Neves (UFPA)

RESUMO

O presente artigo aponta uma reflexão sobre o Círio de Nazaré, procissão religiosa em Belém do Pará, relacionado com a linguagem artística da dança. Como fundamento teórico, o estudo ressalta os conceitos da disciplina Etnocenologia, para a análise das práticas citadas como manifestação de espetacularidade, ações popularmente organizadas em função do olhar do outro. A partir disso, o artigo traz uma comparação do Círio de Nazaré, como um grande espetáculo cênico coreográfico. Para o desenvolvimento do trabalho, descreve-se de modo etnográfico, como procede a caminhada do Círio, bem como será utilizado teóricos que abordam sobre o conceito de técnicas corporais e processo criativo para a análise reflexiva entre o Círio e a dança.

Palavras-chave: Círio de Nazaré; Dança; Etnocenologia.

ABSTRACT

This article points out a reflection on the Círio de Nazaré, a religious procession in Belém do Pará, related to the artistic language of dance. As a theoretical basis, the study emphasizes the concepts of the ethnocenology discipline, for the analysis of the practices cited as manifestation of spectacularity, actions popularly organized according to the other's gaze. From this, the article brings a comparison of the Círio de Nazaré, like a great choreographic scenic spectacle. For the development of the work, it is described in an ethnographic way, as the walk of the Círio proceeds, as well as will be used theorists who approach on the concept of corporal techniques and creative process for the reflexive analysis between the Círio and the dance.

Key-words: Círio de Nazaré; Dance; Ethnoscenology.

Introdução

> Menino acorda e vem olhar que o sol não tarda em levantar. Vem ver Belém que começa a festejar. Outros outubros tu verás. E outubros guardam histórias. Ver o peso quando for a hora. (AURÉLIO; LIMA, CÍRIOS, 2000)

O seguinteartigoaborda uma reflexãosobre o Círio de Nazaré, procissão religiosa que acontece anualmente no mês de outubro, em Belém do Pará, aos conceitos da disciplina Etnocenologia.Desse modo, desenvolvo uma comparação do Círio comouma manifestação espetacular coreográfica.

Apresento uma analogia reflexiva entre a procissão do Círio de Nazaré com a linguagem da dança, por observar proximidades entre ambasmanifestações. Proponho esse tema por reconhecer o Círio como uma prática fortemente vigente na cidade. E então, trago a sua relação com a linguagem da dança que também se faz frequente nas vivências dos paraenses.

Como metodologia, aponto uma breve descrição etnográfica sobre o Círio de Nazaré.

A Etnografia segundo Levi-Strauss (1989):

> […]consiste na observação e análise de grupos humanos considerados em sua particularidade (freqüentemente escolhidos, por razões teóricas e práticas, mas que não se prendem de modo algum à natureza da pesquisa, entre aquêles que mais diferem do nosso), e visando à reconstrução, tão fiel quanto possível, da vida de cada um dêles; [...] (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 14)

A Etnografia incide na descrição de comportamentos culturais de um determinado grupo social. A pesquisa implica em um método utilizado pelos antropólogos com a finalidade de delinear os costumes e as práticas tradicionais de uma comunidade. Averíguo que o estudo etnográfico se apropria das observações, das interpretações, dos detalhes, e necessita de um trabalho participativo do pesquisador.

Assim, aproprio-me da etnografia para descrever as minhas observações e reflexões no que tange a festa do Círio do ano de 2017. Dessa forma, irei relatar como procedeu a caminhada e como essa celebração é prestigiada por turistas e fiéis.

Para a análise do trabalho, utilizo referenciais da Etnocenologia como o autor Armindo Bião (2009), que ficou reconhecido como um grande pesquisador brasileiro nos estudos das artes do espetáculo. Tal como Khaznadar (1997), a fim de embasar a pesquisa na área de manifestações de Espetacularidades.

Com relação aos teóricos da dança, refiro-me a Vianna (2005), Strazzacappa (1998) e outros que conceituem a dança como uma linguagem artística expressiva.

Para desenvolver a comparação do Círio de Nazaré com a linguagem artística da dança, indicoautores que propõem o estudo de corpo, movimento e espetáculo. Com base nisso, citoBarba (2005) no conceito de técnicas corporais. Paes Loureiro (2007) no pensamento de Conversão Semiótica e de Mendes (2004) na reflexão de Gestos Transfigurados, para a compreensão dos sentidos e significados das movimentações executadas em ambas as práticas espetaculares.

Trago ainda o conceito de Gesto Inacabado de Salles (1998), e Redes de Criação também da autora Salles (2008), para avaliar as manifestações citadas como espetáculos que nunca terminam e nem se repetem.

Além disso, converso com os autores como Borges (2016); Toledo (2015); Fiorin (2014) e outros que relatam o Círio, para contribuir no entendimento sobre o que essa festa representa para os católicos devotos a Virgem Maria de Nazaré.

Domingo de Outubro

O mês de outubro, na cidade de Belém do Pará, demarca período comemorativo em virtude do Círio de Nazaré. Festa católica que apresenta longas caminhadas, em devoção a Nossa Senhora Maria de Nazaré, mãe de Jesus, reconhecida popularmente como a padroeira dos paraenses.

Borges (2016) diz que:

> O Círio de Nazaré, procissão realizada anualmente no segundo domingo de outubro em Belém, é a maior manifestação religiosa dos paraenses. Milhares de turistas nacionais e estrangeiros unem-se aos milhões de peregrinos locais para reverenciar Nossa Senhora de Nazaré, a santinha padroeira do Pará. (BORGES, 2016, p.14)

Desse modo, o Círio representa uma grande homenagem a Virgem Maria. Pessoas vindas de diferentes lugares peregrinam com fé, pelas ruas da capital do Estado.

O Círio acontece no segundo domingo de outubro, contudo desde o mês anterior, observa-se mobilização na cidade. Belém recebe romeiros e turistas, famílias decoram as suas casas, bem como confeccionam camisas e adereços sobre a temática. Tudo em preparação para a festa.

Guarinello (2001) conceitua festa e salienta que:

> A festa é, portanto, sempre uma produção do cotidiano, uma ação coletiva, que se dá num mesmo tempo e lugar definidos e especiais, implicando a concentração de

> afetos e emoções em torno de um objeto que é celebrado e comemorado e cujo produto principal é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade. (GUARINELLO, 2001, p.972 *apud* LOBATO, 2008, p. 14-15)

Logo, enfatizo o Círio como uma festa que remete diferentes emoções e significados para os católicos de Belém.

A partir de Toledo (2015):

> O início das festividades do Círio de Nazaré ocorre no segundo sábado de outubro, quando, à noite, sai uma procissão que recebe o nome de "transladação" com destino à Catedral de Belém, fazendo o trajeto do Círio no sentido contrário. Milhares de pessoas seguem em procissão, a maioria com velas acesas, muitas delas fazendo promessas, rezando contrita e entoando o hino de Nossa Senhora de Nazaré. (TOLEDO, 2015, p.69)

O Círio configura um trajeto organizado. Inicia na sexta-feira com a Romaria Rodoviária, que marca o destino da imagem da Basílica de Nazaré até a igreja matriz, no município de Ananindeua, vizinho de Belém. Depois, dirige-se a Vila de Icoaraci. Já na manhã de sábado, procede a Romaria Rodo Fluvial. A Santa é levada de barco pela Baía do Guajará, em direção ao Cais do Porto. Na chagada ocorre a Motorromaria, que por volta das onze horas da manhã é acompanhada por motoqueiros que buzinam anunciando a passagem da imagem que chega até o Colégio Gentil Bittencourt, de onde se prepara para dar início ao percurso noturno da Transladação. E no domingo, acontece a tão esperada procissão que percorreas ruas de Belém, entre a Catedral Metropolitana e a Basílica de Nazaré.

Ainda de acordo com Toledo (2015):

> A palavra "Círio" provém do latim *cereus* e significa grande vela. No Brasil, era inicialmente uma peregrinação vespertina, que adentrava a noite, daí o uso de velas. Em 1854, a procissão passou a ser realizada de manhã, em razão de uma chuva torrencial que havia caído no ano anterior.
>
> A procissão do Círio contém alguns elementos característicos. O elemento central é a "berlinda", um andor envidraçado adornado de flores no qual é transportada a réplica da santa. (TOLEDO, 2015, p.69)

Assim, no decorrer dos anos, o cortejo foi modificando-se na intenção de fortificar a prática religiosa. A caminhada passou a ser matinal, com a puxada da berlindapelos fiéis e, posteriormente, surgiu mais um elemento que passou a ser um símbolo emblemático do Círio, a Corda.

Então, sempre no mês de outubro, na cidade de Belém, realiza-se uma comemoração religiosa. Nesse sentido, reconheço o Círio como uma tradição da população católica paraense.

Conforme Fiorin (2014):

> Tradição quer dizer “conjunto de memórias transmitido de geração em geração; herança cultural”. Vem do latim *traditionem*, que significa “entrega, transmissão, ensinamento”. O significado da palavra tradição tem dois vetores temporais: um orientado para o passado, em que uma experiência histórica se cristalizou em memória, e um voltado para o futuro, que está presente na ideia de transmissão. (FIORIN, 2014, p.61-62)

Com base nesse pensamento, verifico que tradição são os costumes e as experiências culturais, transmitidas por gerações que permitem a continuidade de um comportamento em comunidade. Por isso,classificoo Círio como uma prática tradicional,posto que denota uma apresentação realizada anualmente e envolve a memória de um povo, repassadas também por gerações.

Além disso, identifico o Círio como uma manifestação espetacular, pois é uma cerimônia que inclui multidões de pessoas que se planejam para louvar e homenagear a Mãe de Jesus. Com basenessa ideia proponho uma reflexão do Círio de Nazaré assentado nos estudos da Etnocenologia.

Etnocenologia

A Etnocenologia é considerada uma disciplina que abarca a pesquisa de práticas e comportamentos humanamente organizados.

Bião (2009) esclarece que:

> *Etno,* significa o que é pertinente a um grupo social, um povo, uma nação; ceno, cobrindo um grande números de significados, simultaneamente os sentidos de abrigo provisório, templo, cena teatral, local coberto onde os atores punham suas máscaras, banquete sob tenda, corpo humano, mímico, malabaristas e acrobatas apresentando-se em barracas provisórias em momentos de festa – todos esses sentidos remetem à ideia de *ceno* na palavra etnocenologia; e *logia*, naturalmente, designa a proposição de estudos sistemáticos. (BIÃO, 2009, p.133)

Logo, a Etnocenologia surgiu proveniente de outros estudos e a sua proposta, enquanto área científica é investigar, descrever e contemplar atividades espetaculares presentes na sociedade.

Bião (2009) reforça que:

> Aproximada, e não apenas etimologicamente, da perspectiva clássica e matriarcal da reflexão sobre a variabilidade humana no espaço e no tempo, denominada de etnologia, em 1787, a etnocenologia inscreve-se na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer “extracotidianas”. (BIÃO, 2009, p.95)

O estudo etnocenológico interpreta variadas celebrações populares. Fundado em Bião (2009): “Acreditamos que a arte, religião, a política e o cotidiano possuem aspectos espetaculares (inserindo-se assim no campo de estudos da etnocenologia), mas não são áreas de conhecimento indistintas. [...]” (BIÃO, 2009, p.99,) Portanto, a Etnocenologia avalia expressões de um público, em outras palavras, manifestos espetaculares que versam na identidade de um grupo social.

Khaznadar (1997) argumenta com o seguinte pensamento:

> A etnocenologia estuda, documenta e analisa as formas de expressões espetaculares dos povos, quer dizer, as manifestações espetaculares que são destinadas a um público, seja ele passivo ou ativo. Entram no seu campo de estudo: formas de manifestações que são fruto de uma elaboração, de uma premeditação, de uma memória coletiva; e as que são atos ponderados e repetidos, seguindo regras estabelecidas. Desta forma, estão excluídos do campo da etnocenologia os fatos e os gestos da vida cotidiana, as improvisações e as criações individuais. (KHASNADAR, 1997, p.58)

A Etnocenologia apresenta cinco pilares epistemológicos. São eles: Teatralidade; Espetacularidade; Estados de Consciência e de Corpo, Transculturação e Matrizes Estéticas. Nessa pesquisa, detenho-me nos conceitos epistemológicos, com ênfase na Espetacularidade, uma vez que percebo relação com a temática do trabalho.

Entendo que a Espetacularidade significa uma ação organizada em função do olhar do outro. São exercícios que acontecem fora do cotidiano e apresentam, geralmente, uma gama de pessoas reunidas a fim de compor um objetivo.

Bião (2009) afirma que: “Espetacularidade é a categoria dos jogos sociais onde o aspecto ritual ultrapassa o aspecto rotina: são os rituais religiosos, as competições esportivas, os desfiles e comícios, as grandes festas. [...]” (BIÃO, 2009, p.164) Isto posto, percebo que a Espetacularidade abarca práticas artísticas como o teatro, a dança, a música, o circo, a performance, além de festas populares, folguedos, ritos, cerimônias religiosas e entre outras formas expressivas.

Da mesma forma, considero o Círio de Nazaré como uma manifestação de Espetacularidade. Primeiramente, por ser um evento que vai além da rotina. Apesar de ser uma prática tradicional, realiza-se uma nova comemoração a cada ano. Além disso, é uma ação direcionada para a contemplação, já que todos querem ver e admirar a movimentação nas ruas e a passagem da Santa. Tal como, é uma festa que relaciona imensidade de pessoas que prestam reverências à Virgem Maria.

Círio: Manifestação Espetacular Coreográfica

Para Vianna (2005): “A vida, o mundo e o homem manifestam-se por meio do movimento. Dançar é mover-se com ritmo, melodia e harmonia”. (VIANNA, 2005, p.19) Interpreto que a dança traduz as impressões do ser humano por meio do movimento corporal. Resume uma forma artística, na qual o homemapresentaos seus pensamentos, os seus questionamentos e os seus sentimentos.

A partir disso, considero a manifestação do Círio de Nazaré como um grande espetáculo cênico coreográfico.

No ano de 2017, eu tive participação como espectadora dos cortejos. Senti o calor e a vibração das pessoas na passagem da santa. A energia da noite da transladação e o calor da procissão de domingo do Círio.

Neste ano, o Círio ocorreu no dia 08 de outubro e a abertura oficial da festa, no dia 05 de outubro, com a apresentação do manto da Santa.

Já na manhã de sexta feira aconteceu a Romaria Rodoviária, no qual a imagem foi levada para o município de Ananindeua. Observei a procissão em frente ao hospital Ophir Loyola, referência no tratamento oncológico na cidade de Belém. Pessoas fizeram várias homenagens e pediram a benção da mãe intercessora. As ruas ficaram tomadas de devotos. Uns seguiam o cortejo de carros, outros de bicicletas e outros caminhando. Ainda não era Círio, porém os promesseiros já se entregavam a Virgem Maria.

No sábado de manhã ocorreu o Círio Fluvial. Não tive presença nesse cortejo, porém, ao ver as ruas movimentadas, o brilho dos fogos e ao ouvir nas residências a televisão ligada com a transmissão da procissão, fez-me sentir a energia do povo paraense reverenciando a santa.

Também no sábadoaconteceu a Transladação. Iniciou com a missa no Colégio Gentil Bittencourt. E a seguir, ocorreu uma forte e rápida chuva, contudo, não atrapalhou o início da caminhada. Pessoas já posicionadas aguardavam a entrada da santa na berlinda. Após a missa, então, iniciou a procissão.

Fogos, luzes, brilhos, e alegria nas ruas de Belém. Fé, devoção e promessas levaram o corpo a caminhar.

No domingo de manhã, ainda ao nascer do sol, as pessoas também já estavam em suas posições. Umas chegavam ao local naquele momento, outras vieram da caminhada da noite anteriore preparavam-se para fazer o trajeto de volta.

Durante o percurso eram feitas várias homenagens. Pessoas que não estavam na procissão saíram de suas casas para ver a passagem da santa. A cidade com euforia mobilizou-se até a chegada da imagem na igreja Basílica de Nazaré.

Após a caminhada, missa de benção final e o sentimento nas pessoas de promessa cumprida em mais um ano de Círio.

Diante disso, a partir das interpretações da festa do Círio de Nazaré, destaco-o como uma manifestação de espetacularidade. Sugiro então, a relação como uma grande atração cênica coreográfica.

Durante um processo criativo em dança envolve-se a presença de bailarinos, coreógrafos, público, elementos cênicos, cenários, trilha sonora, figurinos, ensaios, pesquisas de movimentos e entre outras práticas necessárias para a produçãode um espetáculo.

Nesse sentido, trago a comparação da presença dos turistas e da população local no Círio, como um público a fim de assistir a um espetáculo de dança. Relaciono também, romeiros e fiéis, no percurso da procissão, como os bailarinos atuando em cena artística.

Durante a procissão de domingo, as pessoas caminham pelas ruas de Belém motivadas pela fé. O corpo ultrapassa os limites físicos. São passos lentos e arrastados. O Corpo cansado se debruça sobre o outro. São gestos que demonstram devoção e gratidão.

Penso que no momento da procissão, o corpo exausto encontra uma técnica de movimento emergido pela fé que difere do gesto de caminhar do dia a dia. Logo, considero que existem técnicas corporais de execução de movimentos que demostram diferentes funções e significados.

O autor Barba (2005) define a técnica corporal a partir da forma de como o homem utiliza o seu corpo dentro de uma determinada vivência, experiência e cultura. O autor afirma que existem técnicas cotidianas e extracotidianas na vida do ser humano.

Barba (2005, p. 09) argumenta que:

> A maneira como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como fazemos na representação. Não somos conscientes das nossas técnicas cotidianas: nós nos movemos, sentamos, carregamos coisas, beijamos, concordamos e discordamos com gestos que acreditamos serem naturais, mas que, de fato, são determinados culturalmente. Culturas diferentes determinam técnicas

> corporais diferentes. [...] O primeiro passo em descobrir quais os princípios que governam um bios cênico, ou vida, do ator, deve ser compreender que as técnicas, corporais podem ser substituídas por técnicas extracotidianas, isto é, técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo.

O autor aborda sobre técnicas do corpo que o homem realiza e que fazem parte de uma movimentação característica de uma determinada cultura. O modo de sentar, de comer, de dormir do ser humano, dentro de seu cotidiano é realizado a partir de movimentos corporais apreendidos no decorrer do tempo, dentro de uma vivência cultural. Todavia, as técnicas extracotidianas que o autor destaca, revelam que existem também movimentações corporais que não estão dentro do cotidiano do homem, ou seja, não respeitam o condicionamento habitual do corpo.

Diante disso, analiso que o movimento de caminhada na procissão apresenta uma técnica corporal extracotidiana e ocaminhar no dia a dia, uma técnica cotidiana.Durante a rotina,o gesto de andar representa um significado ativo e prático, porém,percebo que durante a procissão,jáse torna um movimento fora do cotidiano, posto que a população caminha, em meio a um mar de gente, com a intenção de devoção, o qual difere do objetivo utilitário do habitual.

Ainda, ao pensar na procissão do Círio como uma apresentação coreográfica, reflitoquese houvessem bailarinos executando os gestos em cena artística, o movimento de caminhada no palco, novamente iria mudar de sentido, uma vez que iria ocorrer o processo de conversão semiótica descrita por Loureiro (2001).

O autor ressalta que:

> Propomos a denominação de conversão semiótica a essa passagem de mudança de qualidade sígnica, decorrente o cruzamento e inversão das funções situadas no alto e no baixo de um determinado fenômeno cultural e fruto do movimento dialético de rearranjo das funções, em decorrência da mudança de dominante no contexto cultural. Um brusco estranhamento que nas artes, por exemplo, anula o estado epifânico e abre espaço à dominância de uma outra função. (LOUREIRO, 2001, p. 172)

A partir desse pensamento, analiso que o processo de conversão semiótica se torna evidente no momento em que acontece a transfiguração dos movimentos do dia a dia para a apresentação cênica. Os gestos cotidianos apresentam função prática e utilitária e, no palco, configuram-se artísticos de função estética dominante. Dessa forma, ocorre uma inversão de funções dos movimentos, isto é, a transfiguração dos gestos.

A autora Mendes (2004) afirma que:

> Ao contrário das situações cotidianas, o gesto na dança possui um diferencial que, além de não se apresentar na forma de prática gestual anteriormente abordada, é o que torna verdadeiramente artístico. Esse diferencial é a função estética que ele assume ao ser incorporado na encenação coreográfica. (MENDES, 2004, p. 95)

Um gesto aparentemente "comum" torna-se, em cena, um movimento artístico, com valor estético e digno de contemplação. Durante a rotina os movimentos executados são utilitários, no momento que os mesmos são trabalhados em cena coreográfica, muda-se o sentido. Tornam-se gestos artísticos.

Portanto, analiso as movimentações da caminhada dos promesseiros como gestos coreográficos. Bem como, associo as ruas de Belém ornamentadas com cartazes, balões e faixas como um palco e cenário. Relaciono os demais cortejos como Transladação, Motorromaria, Círio Fluvial e outros, como os ensaios coreográficos no processo criativo da obra artística. A Berlinda e a Corda, que são os símbolos emblemáticos do Círio, como os elementos cênicos motivadores do espetáculo. As músicas características e tradicionais, cantadas na época do Círio de Nazaré e durante o percurso da procissão, como a trilha sonora do espetáculo cênico.

Para a preparação da festa do Círio existe um processo criativo. As pessoas mobilizam-se confeccionando camisetas. Decoram as residências com balões, flores e cartazes. Preparam os alimentos típicos do período. Planejam-se para os cortejos. Enfim, todos os anos organizam-se para a chegada da Santa. Entretanto, cada ano é um diferente do outro. A cada festa são novas as promessas, as emoções, o encantamento e a devoção.

Assim como na dança. A cada espetáculo coreográfico também existe um processo criativo. Os bailarinos e coreógrafos pesquisam movimentos, realizam ensaios, preparam seus figurinos e cenários. E a cada ensaio são novas as sensações, as interpretações, as sensibilidades e conscientizações.

Nesse sentido, trago a relação do Círio e da Dança como espetáculos que se encontram ativamente em processos criativos.

Salles (1998) argumenta que: "O percurso criador mostra-se como um itinerário recursivo de tentativas, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e, portanto, sempre inacabado." (SALLES, 1998, p. 27-28). Assim, o processo de criação abrange um percurso contínuo que requer várias tentativas, no entanto, sempre inacabado. O processo criativo, então, compara-se a uma rede de criações que induz interatividade em diferentes direções.

Ainda de acordo com a autora:

> Ao adotarmos conceitos de rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. (SALLES, 2008, p. 24). [...] É interessante observar a consequência dessa interação sob forma de ramificação de novas possibilidades – uma ação geradora. (SALLES, 2008, p.25)

Igualmente, o percurso criativo se dá por meio de planejamentos, organizações e interatividade, uma vez que é um processo aberto conectado a diferentes áreas e ideias, propício a constantes transformações. Portanto, é um constante criar e recriar na busca de um resultado proposto.

Mesmo que o Círio aconteça anualmente, e um espetáculo de dança seja reproduzido diversas vezes, nunca são as mesmas apresentações. As emoções, as pessoas e o tempo diferem uns dos outros. São processos criativos em contínuas transformações que nunca terminam, nunca cessam.

Com bases nesses pensamentos, o quadro abaixo ilustra a relação entre as manifestações espetaculares citadas:

PROCISSÃO DO CÍRIO	**LINGUAGEM DA DANÇA**
Turistas e população local	Público
Romeiros e promesseiros	Bailarinos
Camisetas com a imagem da Santa	Figurinos
Movimento de caminhada	Movimentos coreográficos
Ruas decoradas	Cenário
Demais cortejos anteriores ao Círio	Ensaios coreográficos
Berlinda e a corda	Elementos cênicos
Músicas características do Círio	Trilha sonora do espetáculo

Assim, ao concluir percebo que o Círio representa uma celebração religiosa e a dança uma linguagem da arte. Apesar de serem manifestações notoriamente distintas, atento que ambas são exemplos de espetacularidade que envolvem público, corpo e sentimento.

Noto ainda que tanto o Círio quanto a dança dependem de elaborações, preparativos, confecção de estruturas e vestimentas e entre outros recursos que são necessários para o desenvolvimento dos eventos.

Entendo também que as duas práticasfogem das ações do cotidiano, e ao mesmo tempo, voltam-se para o olhar do próximo. O público aprecia o espetáculo como um todo. No entanto, no Círio, o olhar maior é voltado para a imagem da Santa e na dança, para a movimentação dos bailarinos.

Verifico que ambas as manifestações refletem sentimentos por meio do movimento corporal. No Círio, o corpo ultrapassa limite movido pela fé. Os passos lentos e o andar de joelhos revelam devoção a Nossa Senhora. E na dança, a expressividade também ocorre a partir do corpo, pois bailarinos transmitem as suas sensações por meio de gestos coreográficos.

Portanto, a partir dessas ideias concluo que o estudo compreende uma análise reflexiva sobre práticas espetaculares, tão presentes nas vivências e identidade do povo paraense.

REFERÊNCIAS

AURÉRIO, Marco; LIMA, Vital. **Círios**. **Discografia: Canções de Nazaré**. O Liberal, 2000

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **Antropologia teatral: A arte secreta do ator.** Editora: E Realizações, 2005

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

BORGES, João Francisco Lins Maciel. **O promesseiro do Círio e outros.** Belém (PA): Clube de Autores, 2016

FIORIN, José Luiz. **Língua, Modernidade e tradição**. Revista Diversitas. Núcleo de estudos das diversidades, intolerâncias e conflitos. n.2. USP, 2014

KHAZNADAR, Chérif. **Contribuições para uma definição do conceito de etnocenologia.** Trad. Sergio Guedes, 1997. In Etnocenologia: textos selecionados. Christine Greiner e Armindo Bião, organizadores - São Paulo: Annablume, 1997

LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural.** Rio de Janeiro: 3ª edição, 1989

LOBATO, Lúcia. **Festa: uma transgressão que revela e renova**. In: caderno do JIPE-CIT – Grupo Interdisciplinar de pesquisa e extensão em contemporaneidade, imaginário e teatralidade. UFBA, n° 20. Salvador. PPGAC, 2008

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura.** Edição Trilíngüe**.** – Belém: EDUFPA, 2007

MENDES, Ana Flávia de Mello. **Gesto transfigurado**: **a abstração do cotidiano urbano nos processos coreográficos do espetáculo Metrópole**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Universidade Federal do Pará, Centro de Letras e Artes, Mestrado em Artes Cênicas, 2004

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: **o processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

_____**Redes de criação.** São Paulo: Horizonte, 2008.

STRAZZACAPPA, Márcia. **As técnicas corporais e a cena**. In Etnocenologia – Textos selecionados. Greiner, Cristine; Bião, Armindo (Org). SP, 1998

TOLEDO, Valdeci. Detetive Católico, O: Perguntar, Responder e Entender a Fé. **Belém (PA). Editora Ave Maria, 2015**

VIANNA, Klauss. **A dança**. Em colaboração com marco Antônio de Carvalho. 3ed.São Paulo: Summus, 2005

“TEM PALHAÇO NO PORTO? TEM, SIM SINHÔ”: O PALHAÇO NA RUA-RIO.

Alana Clemente Lima[46]

RESUMO

O presente trabalho versa a respeito de vivências de palhaçaria na comunidade do Porto do Sal. A partir do projeto “*Escolinha Popular Ter.Ser Histórias”*, um grupo de atores-educadores começa a frequentar a comunidade e propor intervenções de palhaçaria de rua. Cada intervenção suscita questionamentos a respeito da comunidade, da relação eu-outro e, especialmente, das concepções de palhaçaria dos sujeitos atuantes. Tendo como bases teórico-metodológicas as perspectivas de educação popular de Paulo Freire e José Pacheco, somadas ao método desenvolvido por Augusto Boal – o *Teatro do Oprimido* – e inspirando-se nas práticas discutidas e desenvolvidas por Amir Haddad do grupo de teatro *Tá na rua* (Rio de Janeiro), o projeto possui cunho artístico, político, social e educativo, vinculando-se ao tripé que sustenta a universidade: ensino, pesquisa e extensão. Além disso, o direcionamento teórico dos atores-educadores mergulha nos estudos de Marton Maués, Mário Fernando Bolognesi e Alice Viveiros de Castro, pois a palhaçaria – no espaço da rua e no contexto da comunidade do Porto do Sal – é base, instrumento e objeto da pesquisa em desenvolvimento do curso de mestrado em Artes-PPGARTES-UFPa.

Palavras-chave: Palhaçaria; Porto do Sal; Educação popular; relação eu-outro.

ABSTRACT

The present work deals with the experiences of clowning in the community of Porto do Sal. From the project "Escolinha Popular Ter.Ser Histórias", a group of actors-educators begins to attend the community and propose interventions of street cherries. Each intervention raises questions about the community, the I-other relationship and, especially, the concepts of the guise of the acting subjects. Based on the theoretical and methodological bases of the popular education perspectives of Paulo Freire and José Pacheco, coupled with the method developed by Augusto Boal - the Theater of the Oppressed - and inspired by the practices discussed and developed by Amir Haddad of the theater group Tá na rua (Rio de Janeiro), the

[46] Palhaça, contadora de histórias, educadora. Licenciada em Letras pela UFPA; técnica em Teatro pela ETDUFPA; mestranda em Artes, pelo PPGARTES-UFPA.

project has artistic, political, social and educational aspects, linking to the tripod that supports the university: teaching, research and extension. In addition, the theoretical orientation of the educator-actors immerses themselves in the studies of Marton Maués, Mário Fernando Bolognesi and Alice Viveiros de Castro, since the clownwork - in the space of the street and in the context of the community of Porto do Sal - is base, instrument and object of the research in progress of the masters course in Arts-PPGARTES-UFPa.

Keywords: Clowning; Porto do Sal; Popular education; I-other relation.

Quem Inventou os Muros das Escolas?

Onde estava escrito, no início dos tempos, que educação se faz dentro de uma caixa, com a bunda grudada na cadeira e a voz guardada ou escondida porque concentração é o mesmo que silêncio? Mais ainda, quem decidiu nos deixar uma manhã ou tarde inteiras paralisados nessa caixa até, enfim, sermos libertos como bichos por 15 minutos pra comer, brincar, cagar, mijar, respirar e... falar?

Eume lembro de querer ser professora, me perdi na idade que tinha, mas já queria. “Mas professora? Tu és tão inteligente, podia fazer direito...”; “tu sabes que vai ser pobre o resto da vida né?”; “professor não tem reconhecimento, vais trabalhar e só ouvir reclamação” e blá blá blá. Eu queria ser professora, mesmo naquela época nem entendendo direito o que era isso. No fundo, eu não queria ser professora de escola, porque era muito chato. Na escola não se podia brincar, correr descalço, chamar palavrão... Palavrão, sabe, aquelas palavras enormes e estranhas tipo “otorrinolaringologista” – aliás, o que é isso mesmo? Enfim, não importa. Gente grande raramente sabe pra onde ir, mas eu sabia pra onde queria ir. Então virei palhaça. Isso, palhaça mesmo... de roupa estranha, nariz vermelho. E, sendo palhaça, fui professora. Aliás, educadora. Palavra difícil né? Palavrão. Até hoje eu não sei bem o que é, mas deve ter a ver com ser palhaça. A gente não tem que saber de tudo.

Daí eu fui pra escola, sim. Mas uma escola diferente. A minha escola era na rua, não tinha muros, carteiras, horário do recreio... toda hora era hora do recreio. A gente podia brincar e estudar ao mesmo tempo, já pensou? Ah, a minha escola era um porto, desses de onde sai o barco pra viajar pela baía. Então eu comecei a chamar aquele lugar de Rua-Rio. Eu sei que ele já tinha um nome, mas é que nessa escola a gente aprende a dar nome-poesia pra tudo – é quase a mesma coisa que o nome, só que também é poesia – tipo o nome da minha

escola: Ter.Ser Histórias. Lá a gente aprende sobre coisas desimportantes, aquelas coisas que só o Manoel de Barros costuma lembrar: a chuva, o riso, as estrelas, a pedra no meio do caminho e o caminho inteiro também. E lá eu aprendi que a escola precisa estar onde a criança pisa. E se onde ela pisa existe lixo, e escola está lá. Se onde ela pisa vê e escuta violências, a escola precisa estar lá, e se quando ela pisa ela dança, a escola precisa dançar também. Eu aprendi que a escola não é um muro, ou as carteiras, ou as sirenes. A escola é dia a dia. Foi então que a minha escola, que era porto, que era Rua-Rio, foi virando comunidade. Ou a comunidade virou escola. Escola-comunidade, um espaço de ensino sem paredes ou limites físicos que não sejam somente as pessoas que ali vivem e o desejo de ensinar-aprender. Dali a pouco todos eram da escola, educadores ou não, alunos ou não, crianças grandes ou pequenas.

Nesse aprender de todo dia no porto, eu já fui aluna. Aprendi sobre o esquema do beco, das motos, das máscaras pretas que jogam as bombas e sobre quem é quem nesse jogo que todo mundo ali acaba sendo jogador. Descobri sobre um cara que vende, o outro que é pastor, uma mana que mora no Barreiro, mas passa o dia nos corres pelo porto pra levar um pão pra casa onde os três pequenos esperam por ela. Me contaram que ela *deu a letra*[47]num dia de Circular[48] e fez alguma gente acordar pra vida, lembrando que para além dos encontros de arte mensais do mercado, tem muita história ali no beco que pode virar arte. Nesse dia ela apanhou. E provavelmente no dia seguinte. E depois. E depois de novo. Talvez até ontem, quando eu soube mais sobre ela. E dizem que todo mundo olhou e não fez nada, focados demais na obra de arte.

Eu, ironicamente, palhaça-educadora, parceira da Clara[49], da Julia, do Josemar, do Claudinho, dos pequenos do Porto... também tô aqui. Sentando na carteira, tendo 15 minutos de intervalo – pra comer, cagar, mijar, respirar... E focada demais na obra de arte. Quem inventou os muros das escolas?

Esse Rio É Minha Rua-Rio

47Dar a letra para o povo do Porto é dizer verdades, contar casos reais, mostrar aquilo que ninguém está vendo ou falando.

[48]*Projeto cultural Circular Campina Cidade Velha* que organiza movimentações culturais, a cada dois meses, em diversos pontos culturais destes bairros.

[49] Todos os nomes apresentados neste trabalho são fictícios, em respeito à imagem dos sujeitos locais.

Paulo André Barata foi muito feliz ao compor a letra de um carimbó que viria a ser um ícone musical paraense. “Esse rio é minha rua” traz consigo a construção de um imaginário local que remete às chuvas de Belém, aos rios dos municípios paraenses e a esta relação da urbe com a margem do rio. Tomando-o como inspiração, adotei o nome “rua-rio” para intitular o espaço de atuação do projeto “*Escolinha popular Ter.Ser histórias”*, o Porto do Sal.

No centro da cidade de Belém, no bairro nobre conhecido como Cidade Velha, há um porto. Sob um rio aterrado com palafitas, vêem-se placas de venda de açaí, gelo, ovo e vêem-se fios de velas iluminados, por cima de um mercado, que parece barco ou de um barco que virou mercado. Nesse porto onde a circulação econômica é grande, não chega o saneamento, a coleta seletiva, os projetos ligados à educação e saúde pública, mas chegam as marcas enraizadas da Amazônia e do povo que vive à margem do rio e do estado.

A história do Porto do Sal não fora contada, tanto assim que mesmo sendo mercado e gerando renda, ainda é uma comunidade invisível aos olhos da sociedade em geral. No entanto, são precisas apenas algumas visitas, trocas e ouvidos atentos, para escutar pelos becos do Porto retalhos da história dessa rua que é rio ou desse rio que é rua. É sob esse olhar que essa pesquisa tem se aprofundado e adentrado no espaço dos becos do Carmo, da Malvina e os demais que não têm nome, mas têm identidade, atuando em direção à sensibilização e conscientização da comunidade. A busca é pelo protagonismo desses sujeitos enquanto moradores de beira de rio, amazônidas, periféricos e cidadãos com autonomia e poder na busca de melhorias sociais, perante o poder público e entre si, enquanto comunidade. Nesta pesquisa, defende-se que a arte é instrumento, base e ação de transformação social, visto que por meio dela é possível revalorizara identidade, o respeito, a noção de coletividade e o olhar sensível e crítico sobre a própria realidade vivente, a fim de buscar os caminhos de mudança e luta pelos direitos básicos do cidadão.

Nesse sentido, a escolha pelo Porto do Sal se deu por um contato prévio com a comunidade, por meio de ações voluntárias, com intervenções frequentes e diálogo com as crianças do Porto. Entretanto, embora sejam potentes as iniciativas já desenvolvidas com o público infantil da comunidade, vê-se como essencial a interação com a população do Porto em geral, a fim de torná-los sujeitos ativos, conscientes e questionadores da realidade a qual estão submetidos. Nesta pesquisa, defende-se que a arte é instrumento, base e ação de transformação social, visto que por meio dela é possível alcançar a consciência de identidade,

o respeito, a noção de coletividade e o olhar sensível e crítico sobre a própria realidade vivente, a fim de buscar os caminhos de mudança e luta pelos direitos básicos do cidadão.

Assim, a escolinha popular começa a atuar sob a perspectiva da intervenção na cidade, na comunidade, compreendendo comunidade como "um perceber-se em contato com um coletivo, produzindo um processo de identificação que operacionaliza determinadas ações contempladas por este perceber-se em comunidade" (TURLE, TRINDADE E GOMES, 2016, p. 25). Para tanto, o teatro de rua, junto à palhaçaria, são nortes de ação nesse espaço e me provocam a refletir sobre até que ponto o Porto do Sal se enquadra nas noções de cidade e de "rua" que concebemos. A rua sem asfalto, a rua que também é casa, palco e escola. A rua que já fora rio e virou morada de toda aquela gente, não podia ser uma rua como outra. Era uma rua que também era rio e aquele rio, debaixo das casas, não deixava de ser rua. Dessa reflexão surge a imagem da rua-rio.

Mas, apesar de poético, esse nome traz uma carga forte de história e cotidiano de quem vive às margens – do rio e da cidade. O porto, hoje assolado pela poluição, insegurança, violência de toda ordem, caminha na linha tênue entre a periferia turística e invisibilidade total. Em Belém, poucos sabem onde fica o Porto do Sal e, entre os que sabem, só frequentam aqueles que participam das programações culturais, limitadas ao espaço "protegido" do mercado, há um metro que parece kilômetros do beco. Nesse ponto, entra o aspecto político de atuar nesse espaço, ainda que considerando os privilégios de quem não vive ali, mas está ali, convive, conhece, frequenta os espaços e dialoga com os moradores. Como é possível fazer do espaço marginal um espaço poético? Aqui, acreditando e defendendo a arte como ato político e social, emprestamos o pensamento de Turle, Trindade e Gomes (2016, p.31):

> Ser dissidente não é apenas declarar nossa desconformidade com o estado de coisas que constituem nossa realidade política e social, é também produzir tensão com as formas artísticas que se adequaram ao princípio do consumo, buscando, ao mesmo tempo, fugir das proposições panfletárias e por vezes hipócritas, que podem ter um efeito contrário do desejado.

Manoel de Barros, o poeta da infância, defende que há poesia nas coisas sem importância. As coisas, as pessoas, os lugares, os casebres, os mendigos, todos esses excluídos dos direitos essenciais do cidadão, portam, em sua "invisibilidade", uma incômoda presença. E, aos que conseguem enxergá-los, percebem o quanto há de potencial poético em seus fazeres, em seus olhares, em seus modos de viver. Para além da mísera condição humana, desenvolvem suas poeticidades, o que os torna dignos de olhares mais atentos e promissores. Este é um dos propósitos deste projeto, olhar junto com eles, chamar a atenção

para suas existências e importância como cidadãos do mundo aptos a aprender, ensinar e transformar suas condições de vida.

Olhando Através do Nariz

Teve um dia que choveu no porto. Eu não sei se no resto do mundo também, mas sei que lá choveu. Choveu no porto que tava na palma da nossa mão. Corre. Pega tudo. Aaaa, olha a chuva!! Guarda. Mas onde? Ali. Bora. Ajuda. Tá molhando. Vai estragar. Corre. Corre.

Aaaaaa, olha a chuvaa!!! Choveu na árvore que virou abrigo do porto. Nas roupas, nos pés descalços, na Praça do Carmo. Choveu riso e desespero porque o porto ia molhar. Ia derreter a tinta. Vai ter que fazer tudo de novo. A gente tinha o porto, aí choveu. E a gente viu que o porto é a gente. E a chuva passou depois que a gente já era só o molhado. Teve até queda, mas é normal. Teve chorinho também, mas foi só um chuvisco. Quando passou foi que o tempo fechou. Lá no Beco da Malvina. Veio o barulho das motos e dos capacetes. (a única máscara que a gente gosta é a do palhaço). Teve pai encostado na parede e teve visita que não foi convidada, mas entrou assim mesmo. Os capacetes. As motos. A bomba. "Bomba de efeito moral" é o que dizem... A gente não sabe o que é moral pra essa gente, mas sabe que a chuva deve ter ido embora por isso. Então a gente riu e se abraçou, porque somos gente de chuva que limpa, não de trabalho sujo, fazemos da chuva mais um motivo para brincar/brindar a vida. Quando as motos se vão, o resto da chuva ainda está ali, no poço d'água do beco da Malvina. Dribla, pula ou pisa? Manoel de Barros me falou que tinha um menino que carregava água na peneira e que era capaz de modificar uma tarde botando chuva nela. Preciso contar pra ele que eu conheço uns meninos e meninas que são capazes de ser chuva – e devem carregar água é no pé, não na peneira, carregam água no corpo e na alma.

Teve outro dia que eu conheci a Clara e ela gostou do meu nariz. Gostou tanto que levou pra ela. Depois, ela quis gritar no megafone que tava na minha mão. Talvez, gritando ali alguém ouvisse a voz dela, olhasse pra ela, enxergasse. Sem medo, sem receio, sem olhar, como se ela fosse um bicho solto no zoológico. Estado alterado de consciência. Eu ouvi essa expressão uma vez, de um amigo palhaço, sobre as pessoas em situação de rua. A Clara era uma dessas pessoas e eu também. A gente conversou e ela gritou. Gritou. Foi ouvida. Vista. Virou palhaça. "Eu não queria tomar teu lugar" – ela disse. Na escola de rua ninguém toma lugar de ninguém... a Clara era palhaça e só não sabia disso, mas quando pegou o nariz ela soube. Aí, depois, pegaram o nariz dela porque mais gente queria ser palhaço também. E,

nesse dia, eu entendi que não é o nariz que é o palhaço, mas o palhaço que é o nariz. Que a máscara é o corpo, o olhar, o encontro. Virei palhaça sem nariz, porque é gostoso contar onde ele foi parar quando perguntampor ele.

O Porto do Sal virou poesia para mim quando o vi pelo nariz. O nariz vermelho sempre chega antes da gente, antes do olhar preocupado, assustado, antes do julgamento prévio, antes da ideia pré-concebida de perigo. O nariz vermelho apenas segue em frente e te desafia a conhecer o novo, descobrir, interagir. E assim a minha palhaça descobriu a rua-rio.

> [...] o *clown*, enquanto artista, vem revelar ao público sua lógica pessoal de **compreender** o mundo. A complexa técnica da arte do *clown* é um instrumento pelo qual seu trabalho pode ser a expressão de sua *compreensão da vida, dos homens e de suas relações*. [...] Um problema vivido por um *clown* transcende seu caráter individual, porque ele é cada um de nós ao mesmo tempo. *Ele nos põe no mesmo nível, acabando com as diferenças* e desestruturando tudo o que é excessivamente cristalizado. Ele nos olha dentro dos olhos e diz: "*sou um ser humano como você*, ridículo, frágil e belo" (PUCCETTI-LUME, 2006, p.143-144, grifos do autor).

Essa incondicionalidade no encontro com o outro, permite que o palhaço alcance intimidade e contato com os sujeitos de quaisquer espaços, seja no palco, seja na rua, seja no rio, em festas populares ou sob encomenda, lá estará o palhaço a exibir-se, a chamar atenção dos que o veem, sobre as possibilidades de rir, mesmo querendo chorar. Utilizando apenas o nariz vermelho ou roupas e máscaras mais elaboradas, lá estará ele a demonstrar facetas do ser humano. E, ao ridicularizar situações corriqueiras, quem o vê pode identificar-se e rir das próprias limitações.

Desse modo, no contexto do projeto *Escolinha popular Ter.Ser Histórias*, era preciso ultrapassar a relação com as crianças e alcançar a comunidade e, para isso, o palhaço é caminho e fim, pois, ao trazer gestos e prática da teatralidade para o espaço da rua, do beco, da marginalidade, o palhaço é o ser que se aproxima, que chega e quer entrar, mas pede permissão com o olhar. Com isso, uma nova relação é construída naquele espaço que, até então, não se pensava como espaço artístico. O beco vira picadeiro e o palhaço joga com aquele que não é público, mas também é ator da história que virá a ser construída em instantes. O olhar do palhaço cria diálogo, ainda que inicialmente silencioso e, causando estranhamento, abre espaço por meio do riso.

> O prazer tem sentido em si mesmo, não precisa de explicação. E aí talvez esteja um dos pontos mais importantes da figura do palhaço: sua gratuidade. Sua função social é fazer rir e dar prazer. Ele não descobre as leis que regem o universo, mas nos faz viver com mais felicidade. E esta é sua incomparável função na sociedade. Enquanto milhões se dedicam às nobres tarefas de matar, se apossar de territórios vizinhos e acumular riquezas, o palhaço empenha-se em provocar o riso de seus semelhantes. Ele não se dedica às grandes questões do espírito nem às "altas prosopopéias" filosóficas; gasta seu tempo e o nosso com... bobagens.

> O palhaço é o sacerdote da besteira, das inutilidades, da bobeira... Tudo o que não tem importância lhe interessa (CASTRO, 2005, p. 12).

É importante não confundir a ideia de "coisas sem importância" com a seriedade e importância do fazer educativo-artístico no espaço do Porto do Sal. Aqui, o desimportante é o material que o palhaço retira daquela realidade para trabalhar "na cena". Não há um jogo pronto previamente ou cena montada, não há um espaço próprio com palco ou as manobras circenses treinadas. Há um treinamento base de palhaçaria e há preparo e domínio corporal. A ação é improviso, subversão da realidade, vivência da rua. O material dramatúrgico vem da troca com o outro, com o espaço, com a realidade vivente daquela rua-rio e promove novas construções simbólicas. Por meio do jogo, do diálogo, da relação estabelecida com aquele ser estranho e extra-cotidiano, é possível estabelecer uma história nova para o que já é corriqueiro aos que ali vivem.

> Ao invés de trabalharmos com a premissa de oferecer um produto para um público consumidor seria interessante ter como ponto de partida a necessidade de se oferecer linguagem para convocar a uma troca simbólica com os usuários da cidade, isto é, trabalhar com a utopia do encontro (TURLE, TRINDADE E GOMES, 2016, p. 30-31).

Esse é o tipo de encontro que se dá no meio do beco, na porta de casa, durante um cortejo ou mesmo em uma passagem *despretensiosa* do palhaço, no meio do caminho de alguém. Acredito e defendo que a palhaçaria de rua ultrapassa os limites estabelecidos pelas estratégias de encenaçãoou as normas instituídas no teatro que temos feito na cidade, dentro da caixa. A rua, a comunidade, tornam-se espaços cênicos, pois neles há arte, há teatro e todos que ali habitam são atores interpretando seus papeis cotidianos nos becos da rua-rio.

E o Palhaço Quem É?

Eu boto o nariz e eles querem botar também. Olham em volta, verificam se não há outros dele para que possam usar. Veem na minha mão um batom e uma chance de experimentar, de ousar, de se expor, de buscar no fundo de si outras habilidades, desejos e capacidades guardadas. Em minutos, o batom que deveria ocupar as bocas, ocupa os narizes. Marca o espaço da máscara que não é física, mas é pintada. O rosto é também papel em branco para desenhar, por que não? E dali em diante são todos palhaços também; dilatam os corpos; preparam a voz; esquecem a timidez cotidiana e dão lugar ao poder que a menor máscara proporciona a quem a utiliza: o de ser quem quiser ser, fazer o que quiser fazer, sem restrições e descobrir-se, despir-se ou desmembrar-se em outros para os outros.

Mais adiante, nos becos, os olhares vêm sempre acompanhados de sorrisos. Afinal, o que o palhaço ganha por onde passa? “Mas que palhaço sem graça” – diz uma voz sorridente não muito habituada com os cortejos pelo Porto, mas que ali se colocou e quis espaço também. E, talvez sem saber, ou sabendo até demais, há palhaços por toda parte: nas portas das casas, passando no cortejo, vendendo açaí. Palhaços grandes e pequenos, com e sem a máscara. E tem a Clara, de quem eu já falei antes, que pra virar palhaça pegou o meu nariz e, naquele dia, no beco da Malvina, foi mais palhaça do que eu já havia sido até ali. Me ensinou que o nariz é necessário, mas não é essencial; que palhaça tem mais a ver com Ser, do que com Ter ou recorrer a algum artifício externo para apoio. Corpo presente, olhos atentos, mente, coração e braços abertos. Há inúmeros palhaços pelo porto, há muitos palhaços pela rua-rio. Há palhaços sem máscara, sem treino, sem formação técnica, que me ensinam mais sobre ser palhaça do que qualquer curso que tenha feito. Poder-se-ia afirma que ser palhaço, espontaneamente, seria romper com as amarras comportamentais, voltar a ser meio criança.

Eu, palhaça, educadora, pesquisadora, cotidianamente exercito o olhar. Olhar este que varia na perspectiva do lugar onde estou. As intervenções na comunidade, em sua maioria, são feitas a partir da palhaçaria de rua. Constrói-se, no ato de caminhar pelo beco, partindo de demandas e falas dos moradores, um espetáculo andante que possui uma história, inicialmente, motivada por alguém do Porto e subvertida pela mente da palhaça. E é nesse contato com o espaço, a paisagem, os habitantes e a rua-rio – e tudo o que ela carrega ou contém – que exercito, por sob a menor máscara do mundo, um olhar de encantamento, mencionado por Paes Loureiro (2001).

> O homem contempla a realidade imediata iluminada pela realidade mediata. O olhar não se confina no que vê. O olhar, através do que vê, vê o que não vê. Isto é, contempla uma realidade visual que ultrapassa os sentidos práticos e penetra em uma outra margem do real. É o que, na sua *Poética do devaneio,* Bachelard diz ser manifestação da consciência de maravilhamento (LOUREIRO, 2001, p.3).

Essa consciência é o privilégio dado pela máscara, pois em meu olhar cotidiano sobre o Porto, o que vejo é a imagem da paisagem destruída, danificada, atolada pelo lixo e pela lama, pela desigualdade e pela marginalidade. Mas o estado de palhaça, que precisa permanecer no corpo, mesmo na ausência da máscara, permite ver aquilo que não vê, maravilhar-se, encantar-se com a imagem do que não é o socialmente ou culturalmente belo. Há, eu diria, uma necessidade de transfigurar os padrões estéticos e compreender aquela paisagem como poética e bela como é. E notar que, mesmo em condições precárias, há uma relação afetiva, estética, sensível e poética com o rio que circunda as moradas do Porto do Sal.

Estado de infância é uma expressão que defendo e acredito, pautada em teóricos da educação e da palhaçaria, como a força necessária do olhar diferenciado sobre o mundo. O olhar da criança e do palhaço possui um estado de ser e esperançar, de maravilhar, de ver aquilo que não está à mostra. Ou como diria Manoel de Barros, para o palhaço "O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo" (BARROS, 2008, p.75). Assim, o palhaço desenvolve tal habilidade de aflorar o que vê para o imaginário e transfigurar aquilo considerado sem importância em algo belo, grandioso, fascinante, aos olhos de quem quer transver o já visto. Os barcos, para a criança e o palhaço, ancorados ou não, navegam pelo imaginário de quem sonha atravessar o rio e desbravar o mundo. Há necessidade de ressignificar a realidade, de converter o que parece morte em vida, o que Paes Loureiro (2007) chamaria de conversão semiótica:

> O homem vive a remodelar de significações a vida, a fazer emergir sentidos no mundo em um processo de criação e reordenação continuada de símbolos intercorrente com a cultura. Vai redimensionando sua relação com a realidade num livre jogo com as situações e tensões culturais em que está situado. O homem cria, renova, interfere, transforma, reformula, sumariza ou alarga sua compreensão das coisas, suas ideias, por meio do que vai dando sentido à sua existência. A diversidade dinâmica real e simbólica de suas relações com a realidade exige uma compreensão também dinâmica e diversa dessas relações (LOUREIRO, 2007, p. 11)

Assim, diariamente o Porto do Sal se transforma, subvertido, em espaço mágico de histórias mirabolantes, em quadra de esportes e em escola também. Há imagens que surgem nos diálogos corriqueiros e nas rotinas do espaço, que afetam diretamente nos sentidos que se constroem no convívio com as crianças do Porto. Um dos pilares do projeto é o teatro de rua, mas que teatro? Sem espaço físico, sem normas ou poéticas específicas, sem diretores ou dramaturgos. "Um teatro que busque no acontecimento e nos rumos produzidos pelo próprio processo de produção – recepção os seus sentidos sem a normatização completa através das estratégias de encenação" (TURLE, TRINDADE E GOMES, 2016, p. 32).

Há um teatro imanente no espaço do Porto, que é livre e aberto, que é público. É o teatro da rua-rio. A arte circunda o lúdico cotidiano de uma paisagem de violência e vulnerabilidade e, instantaneamente, todo ato lúdico se torna um ato teatral. As máscaras sociais cotidianas não chegam ao espaço do Porto, a não ser as da polícia. Chega a máscara do riso, do palhaço, dos meninos brincantes e dos moradores que têm no seu ofício uma arte – a *fazedura* de barcos, redes, ferros.

Nesse sentido, em relação ao *estado de infância* e *estado de palhaça,* Wellington Nogueira, idealizador e fundador do projeto *Os doutores da alegria*, em documentário homônimo afirma que a essência do arquétipo do palhaço é a criança, porque

> a criança é um ser livre de preconceito, ela não é prisioneira nem da lógica nem da razão. Pra criança, não existe o ridículo. Ela só vive no presente, não faz planos (...). E a gente pra se relacionar com os outros, a gente sempre precisa de um rótulo, a gente sempre precisa de um preconceito, ou fazer um juízo daquilo. E a criança e o palhaço não. Eles têm incondicionalidade na sua maneira de olhar o outro (Doutores da alegria- o filme, 2006).

É esse olhar incondicional que tratamos aqui como poesia. O olhar *infantil*, seja do palhaço ou da criança, que revela, desnuda, nos *embobece*; rompe as barreiras construídas pela padronização e pela lei dos bons costumes, abre espaço para o novo. Novo que, como já dissemos, está intimamente relacionado à *infância*.

A criança que há em mim, coexistindo com a adulta, seja por meio da palhaça Xulipa ou do convívio com outras crianças, acredita na infância como a parte mais humana que há em nós, que não se esvai com a idade nem com as obrigações da vida adulta. Ao concordar com Perobelli, "busco a reversibilidade entre ser-adulto e ser-criança e, nesse movimento, encontrar a ludicidade" (PEROBELLI, 2013, p. 224). A infância, como um *estado*, é a raiz de quem nos tornamos, é reflexo de memória, formação e é o repertório mais completo sobre nós mesmos. Como já dito, o brincar promove reencontros com a nossa criança e aqui defendo, ainda, que a palhaçaria promove não só a retomada da memória, mas constrói um novo *estado de infância*, que traz consigo a consciência do adulto, agora coexistindo com o encantamento da criança.

A voz da Xulipa – minha palhaça – conta da poesia do cotidiano do Porto e de como isso me atravessa sob o olhar do nariz. Às vezes, como afirmado, esse nariz se apossa do corpo e não precisa necessariamente ser objeto. É a máscara corporal, a temperatura, a energia. Empresto novamente as palavras de Paes Loureiro para argumentar sobre esse exercício cotidiano de aprender a escrever sobre o que se vive, sobre a intuição e sobre o sensível, defendendo que a sensibilidade e os afetos são material científico quando traduzidos pela literatura, assim

> A literatura é a função sensível e mental de operacionalização simbólica desse sistema. Transmite um conteúdo de emoções e idéias de forma não racional, mas simbólica.
>
> Percorrendo o espaço da cultura, a linguagem literária é um caminho. Mas nunca um caminho imóvel. A linguagem literária é um caminho que caminha (LOUREIRO, 2001, p. 6).

O exercício de viver e falar sobre o Porto ainda é um desafio, a ser descoberto nesse caminhar pelo estudo da arte, nesse caminhar pelos afetos construídos e nesse eterno *ter.ser* que é a educação popular e a palhaçaria, ora em exercícios praticados pelo grupo e pela comunidade portiana.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, J. L. V. de. **Tá na rua**: representações da prática dos educadores de rua. São Paulo: Xamã, 2001.

CASTRO, A. V. de. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

DOUTORES da alegria. O filme. Direção: Mara Mourão. Elenco: Wellington Nogueira e integrantes do grupo Doutores da Alegria. São Paulo: Mamo filmes e Grifa Mixer, 2006. 1 filme (97min), son, color.

MAUÉS, M. S. M. **Palhaços Trovadores**: uma história cheia de graça. 2004. 132f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

PAES LOUREIRO, J. **A conversão semiótica:** na arte e na cultura. Belém: Edufpa, 2007.

PAES LOUREIRO, J. **Cultura Amazônica-Uma poética do imaginário***.* São Paulo. Escrituras Ed., 2001. 3ª Edição.

PUCCETTI, Ricardo. Caiu na rede é riso. **Revista do Lume**, v. 1, n. 1, 2012.

TURLE, L. & TRINDADE, J. **Tá na Rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura e ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

TURLE, L., TRINDADE, J. e GOMES, V. (org.). **Teatro de rua**: Discursos, pensamentos e memórias em rede. Fortaleza: Aldeia casa viva, 2016.

“PASSAGEM INSÓLITA”: UMA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS NA ESCOLA CRISTO TRABALHADOR EM ABAETETUBA

Alberto Valter Vinagre Mendes[50]

RESUMO

Este artigo descreve o percurso de uma criação artística em Artes Cênicas, mais especificamente de performance em dança e teatro, contextualizando esta ação e refletindo sobre seu impacto na escola de Ensino Médio Cristo Trabalhador em Abaetetuba-Pará. O estudo desenvolvido tem como base um processo criativo em ensino de artes cênicas, fundamentado no conceito de performance segundo Schechner (2005, 2006, 2012) e Dawsey (2005) e nos pressupostos de processo criativo segundo Ostrower (1990). As origens desta proposta vem de minhas inquietações como artista-professor-pesquisador acerca das possibilidades de criação de um produto artístico utilizando a linguagem da dança e do teatro para dar corpo a um trabalho performático no qual se questiona a figura do autor isolado para se propor uma criação compartilhada com os alunos, noção oriunda da leitura de Setenta (2008). Destaca-se como objetivo geral: Descrever uma metodologia de ensino e aprendizagem a partir de uma poética coletiva para a cena e no entrelaçamento das referências do artista-professor com a experiência do aluno em seu contexto. Para tanto, foram experimentadas em laboratório formas de improvisação em dança-teatro sobre texto poéticos de mitos gregos, exercícios de consciência corporal, composição coreográfica e as experiências dos alunos oriundas das danças urbanas.

Palavras-chave: performance; processos de criação; poética coletiva.

ABSTRACT

This article describes the course of an artistic creation in Performing Arts, more specifically of performance in dance and theater, contextualizing this action and reflecting on its impact in the Cristo Trabalhador High School in Abaetetuba-Pará. The study developed is based on a creative process in arts education and performing arts, based on the concept of

[50] Mestrando em Artes (UFPA).

performance according to Schechner (2005, 2006, 2012) and Dawsey (2005). The origins of this proposal comes from my concerns as an artist-teacher-researcher about the possibilities of creating an artistic product using the language of dance and theater to give shape to a performance work in which the figure of the isolated author and the idea of authorship as property to propose a shared creation with the students, a notion derived from the reading of Setenta (2008). It stands out as a general objective: To investigate ways of conceiving a teaching and learning from a collective poetics to the scene and in interlacing the references of the artist-teacher with the experience of the student in its context. In order to do so, they were experimented in the laboratory with dance-theater improvisation methods on poetic texts of Greek myths, corporal awareness exercises, choreographic composition and the experiences of students from urban dances.

Keywords: performance; creation processes; collective poetics.

O primeiro passo para o trabalho acadêmico é nomeá-lo. “Todas as coisas que existem precisam ter um nome”, diz Alice em *O outro lado do espelho*, de Lewis Carrol[51]. Dessa forma, preciso nomear o trabalho que faço e seu produto. Trata-se de uma necessidade oriunda do entendimento que fazemos das coisas. Embora vivamos no contexto do hibridismo na arte, no qual estão misturadas as disciplinas em constante interlocução de saberes, caberia situar aqui o paradoxo relativo ao trabalho do artista eminentemente prático, que sofre da falta de tempo para esclarecer teoricamente aquilo que produz. A prática nas artes do corpo orienta-se por uma dialética que tem por escopo a experiência. Trata-se, então, de um desafio em traduzir a experiência cênica, categorizando-a e, neste sentido, caberia a palavra performance. Porém, antes de tomá-la como referência primeira, neste estudo, convêm esclarecer que essa experiência se constitui em um processo criativo.

Este é um estudo que trata de uma experiencia artística, realizada em uma escola de ensino médio em Abaetetuba, tematizando uma passagem e um cruzamento. A passagem se refere à adolescência enquanto uma fase da vida dos participantes deste processo. Desse modo, a adolescência é tratada aqui como um tema a ser explorado, possuindo, portanto, implicações no material artístico para elaboração de oficinas de dança e “teatro experimental”, *workshops* e apresentação de seus resultados em um evento. Vivenciamos também um cruzamento entre referências distintas: a experiencia do professor com a

[51] Citado por Manguel (2009) em *No Bosque do Espelho*

experiencia dos alunos, narrativas de mitologia, estudos da performance e filosofia, atravessados pelo saber artístico que atua como um liame entre esses saberes.

Performance é um conceito polissêmico e que por essa razão tem tido múltiplas aplicações em diversos campos do conhecimento, podendo ser interpretada como uma "hermenêutica da vida" (CAMARGO, 2015, p. 20), como uma categoria que tem ganhado destaque por absorver diferentes atividades da vida social.

Para Schechner (2006), a performance é compreendida como "comportamento restaurado", e no caso da performance artística, isto significa treinamento e ensaio com a finalidade de demonstrar um desempenho, mostrar algo, de forma consciente, que simule a vida, e que seja significativo o suficiente para chamar a tenção de expectadores:

> Ao lado da abrangente categoria da performance autoconsciente há uma muito precisa que engloba os chamados teatro, dança e/ou música. Essas artes são utilizadas em diversos contextos e realizam diferentes coisas. Operam ora como o divertimento, ora como parte de um ritual; eles podem ser feitos por si mesmos (arte pela arte) ou como parte de uma ampla série de atividades que Allan Kaprow chamou de "arte como a vida", ações que se aproximam muito do ser "apenas cotidiano", como deslizar no chão ou sair para caminhar. Há ainda a categoria da diversão popular – filmes, esportes, parques de diversão e por aí em diante entrelaçada com a vida, as artes do teatro e da dança podem ser interpretadas como performances de recortes da vida. (SCHECHNER, 2010, p. 28)

Schechner distingue a performance ligada às atividades artísticas daquela que se dilui no cotidiano. Embora possuam o mesmo padrão de "comportamento restaurado", as artes, como o teatro e a dança, apresentam também a função de entreter uma plateia. A capacidade que tem as artes da performance de exporem, em cena, a vida, e mesmo assim não serem uma cópia exata do real, como pensava Platão, nos leva a refletir sobre a relação entre performance e vida, não no sentido do performer dançarino ou ator buscar a mera repetição do cotidiano, tal como ele é vivenciado rotineiramente – embora haja tentativas de fazê-la "naturalisticamente" –, contudo a intenção é pôr em relevo experiências que façam o espectador sentir a intensidade da vida ou seus momentos mais intensos e poder pensar sobre eles, extrair dessa experiência uma reflexão, e daí, possivelmente, uma reação:

> O teatro, porém, oferece-me esta oportunidade, este privilégio de apenas assistir e, não obstante, aprender realmente com uma variedade de ações. O teatro fornece uma espécie de meditação ativa. Eis o paradoxo teatral: o que acontece em cena está realmente acontecendo ainda que não esteja de fato acontecendo. O que acontece é a encenação do acontecimento, não o acontecimento em si mesmo. Crimes terríveis, hediondos, grandes amores e mesmo eventos cotidianos tais como comer e falar tomam lugar no teatro, mas em um segundo nível, reflexivo. (SCHECHNER, idem, p. 25)

Nesse sentido, tal como assinalou Schechner, podemos perceber as possibilidades de o teatro provocar o espectador, havendo assim um desdobramento das artes da cena em direção à educação. No campo da arte-educação vislumbramos essas possibilidades e apostamos nela. Daí advém o foco deste artigo: os recursos que podemos explorar na escola para criar uma "abordagem performativa do mundo, compreendendo-o como um lugar em que se reúnem ideias e ações". (idem, p. 26)

Partimos da ideia de criação artística explorando diferentes recursos. Num primeiro momento promovemos as rodas de conversa com os alunos, ocasião de reflexão sobre diferentes assuntos que iam desde sexo, namoro, política, estudos, profissão etc, e depois os alunos podiam se expressar através de poesias e desenhos, dança e improvisos de interpretação dramática.

A princípio este trabalho não possuía uma temática definida e o que eu tinha em mente era a ideia de retratar a realidade social sob o prisma do cotidiano dos adolescentes, extrair da própria vida dos alunos e de suas experiencias, material para a criação artística. Tratava-se então de tornar visível numa performance artística o próprio cotidiano dos adolescentes, seus anseios e seus problemas, extraídos das conversas com os alunos que fariam parte deste grupo experimental. Tinha um planejamento para 3 meses, começando em abril e terminando em meados de junho. O plano de curso estava dividido da seguinte forma: uma roda de conversa e atividades práticas de dança e exercícios de encenação teatrais focados na temática que seria explorada. A proposta foi divulgada na escola no início do mês de abril e houve adesão de um número significativo de alunos: 46 inscritos numa primeira chamada. Nesse grupo, havia alunos com interesses diferenciados, alguns somente pela dança, outros com desejo de encenar algo mais teatral, ou somente cantar e desenhar. Não impus regras rígidas que pudessem constranger alguém, a proposta foi flexível, levando em consideração os interesses dos alunos. Nas últimas semanas do mês de junho haveria um *workshop*[52] para a criação do produto final.

Foi dessa forma que procurei estabelecer no grupo de alunos com os quais trabalhei um clima de "fraternidade" e de espontaneidade. As fotos tiradas na cantina da escola e as rodas de conversa recheadas de muitas risadas podem expressar o clima de informalidade

[52]De acordo com o Dicionário Oxford, Workshop é geralmente uma performance de (trabalho de dramatização), utilizando-se de recursos intensivos de discussão em grupo e improvisação para explorar aspectos da produção antes da apresentação formal no palco. https://en.oxforddictionaries.com/definition/workshop em 17/07/2017

desses momentos. Houve também um espaço para apresentações de artistas locais, seguidas de bate-papo com eles. A proposta convergia a formação ou educação do olhar do expectador para as Artes Cênicas, mais especificamente a dança – antes de sugestioná-la para a sua execução – com uma outra proposta que surgiria de um processo de "criação compartilhado"[53]. Porém me perguntava se conseguiria realizar essa proposta dentro de um prazo determinado, visto que havia um cronograma de poucas semanas. Houveram ainda as paralizações dos professores, além da suspensão de qualquer atividade extraclasse na semana das provas.

Por que realizar um processo de criação compartilhada? Posso dizer que já havia experimentado, em alguma circunstância, um trabalho artístico no qual uma certa participação dos integrantes foi permitida. Experiências realizadas em sala de aula já vislumbravam, até certo ponto, esse caráter coletivo, porém, não posso dizer que fosse algo planejado e consciente, em sua inteireza, como uma criação compartilhada.

A nível teórico, o contato com o texto de Setenta (2008) deu-me a dimensão teórica consistente das possibilidades de uma criação compartilhada no campo da coreografia. Setenta (2008) questiona a ideia do sujeito isolado em sua criatividade. Em vez de enfatizar a noção de obra original como se fosse uma propriedade particular, propõe a busca por referências outras cuja autoria resulta de ações compartilhadas:

> Sendo o sujeito um compartilhador de outros sujeitos, ele deixa de ser isolado, pois carrega muitos em si mesmo, além de também estar em muitos. O compartilhamento, contudo, não impede a ação de autoria, mas ela passa a existir como uma espécie de coautoria. O sujeito passa a entender as suas ações como sendo as de um reorganizador. O resultado de reorganização é autoral, mas não no sentido de original. É autoral a partir de compartilhamentos, de processo de contaminação. (SETENTA,2008. p. 92)

Essa coautoria é, portanto, o processo de criação no qual se considera a importância de todos os sujeitos que de alguma forma, cada um a seu jeito, participam.

No caso do processo que estou descrevendo neste artigo, a ideia de uma criação compartilhada que denominei de poética coletiva, tornou-se uma proposição vinculada a uma experiencia em arte-educação no contexto de uma escola de ensino médio, com um grupo de alunos que se dispuseram a participar. E assim, desde o início, foi esclarecido para esse grupo que seria essa a proposta, construir coletivamente, ou seja, uma coautoria. Pretendi, desse modo, oportunizar ao grupo condições para que fluíssem ideias, desejos, atitudes,

[53] A noção de criação compartilhada foi resultado da leitura de Setenta (2008)

respeitando-as e organizando-as de tal modo que eles se sentissem autores daquilo que estava sendo criado.

Devo mencionar, ainda, que não houve um grupo estável de participantes desta proposta que aqui descrevo. Houve desistências, entradas e saídas, tal como portas giratórias, porém alguns foram fiéis ao objetivo até o fim. As justificativas para as desistências ou ausências constantes eram os trabalhos escolares, trabalhos domésticos e outras atividades que os adolescentes assumiam de uma hora para outra, porém interpretei todos esses percalços como parte do processo que estava se desenhando.

Após os encontros que se sucederam no mês de abril, já na primeira semana de maio comecei a divulgar o *workshop* intitulado “Passagem Insólita”.

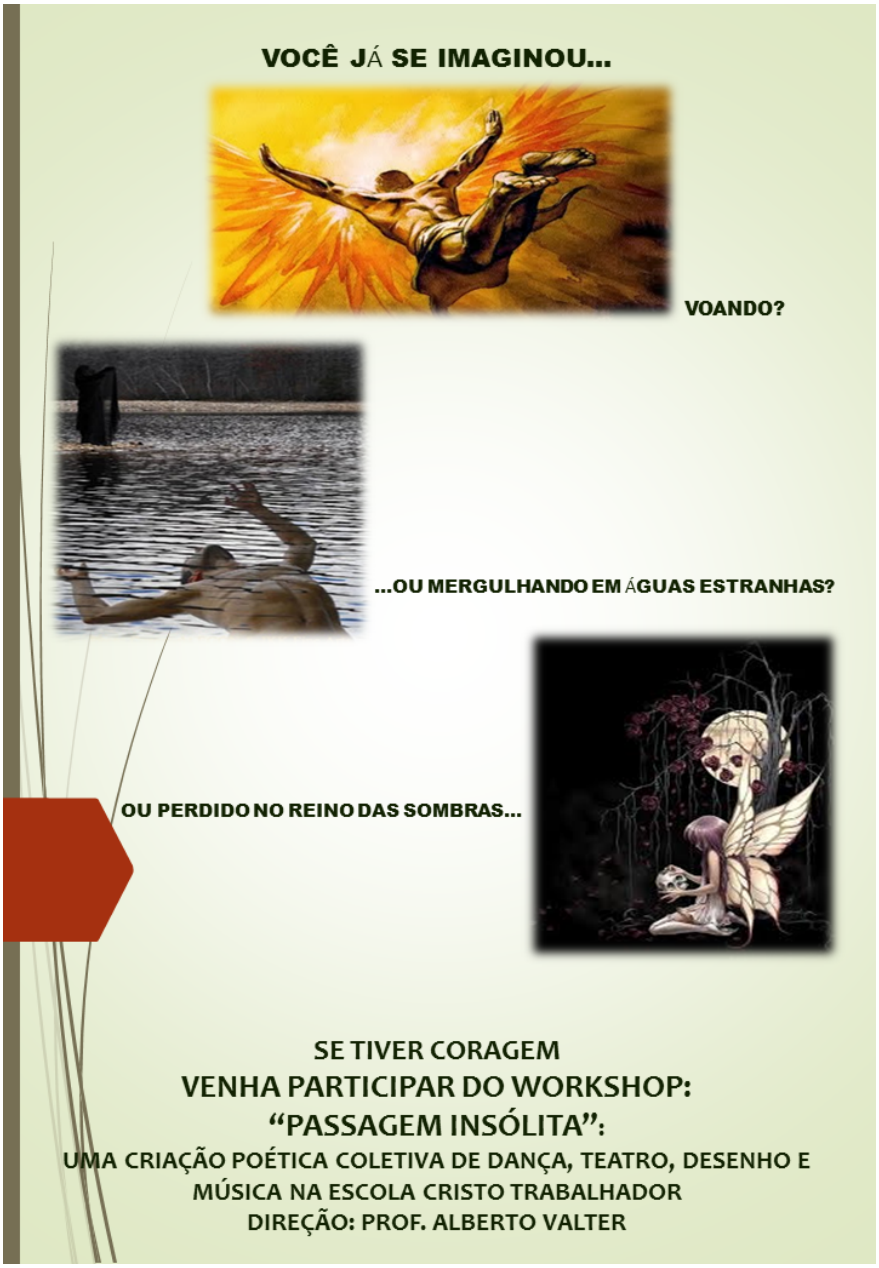


Figura 1-Cartaz de divulgação do workshop

Fonte: Arquivo pessoal

No primeiro momento do workshop, os participantes receberam um texto com o resumo das narrativas dos mitos54 e de um trecho de poemas de Leminsky55 que serviriam como fios condutores do processo. Não representou exatamente uma novidade, pois a maior parte deles já tinha informação sobre Narciso, Ícaro e Perséfone. Porém em vez de se aterem

[54] As narrativas selecionadas tiveram como intenção retratar personagens muito jovens, ou seja, supostamente adolescentes: Narciso, Perséfone e Ícaro.

[55] Os poemas aos quais me refiro aqui são de "Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego", obra poética de Leminsky (1994) sobre temas e narrativas mitológicas advindas da Antiguidade Clássica

à narrativa, faziam logo uma interpretação psicológica, e como havia um momento para socializarem com aqueles que chegavam atrasados, logo iniciavam por essa decodificação do mito, prendiam-se mais à interpretação do que à narrativa. Em seguida parávamos a conversa e íamos para a encenação da narrativa, mas somente com movimentos corporais. Nas pausas, havia a leitura dos poemas de Leminski, que versavam sobre os mitos, e assim eles exercitavam os dons da oratória, sempre buscando tons eloquentes de voz que eles considerassem mais interessantes naquele momento.

Refletindo, hoje, sobre a forma como essa proposta foi se configurando, penso nos elementos que foram se aglutinando. A proposta pretendia romper com a autoridade tradicional do professor. Precisei correr o risco. Estava me tornando uma espécie de espectador deles, de suas improvisações e de suas brincadeiras. Essa inversão de papeis poderia ser até certo ponto interessante para a pesquisa que eu queria desenvolver, mas aos poucos fui me dando conta de que poderia perder o controle da situação quando o clima de *laissez-faire* permeasse todo o processo.

Esse "terreno minado" (trabalho de campo em uma escola) da pesquisa em Artes com adolescentes implicou em correr riscos variados. O risco maior era definitivamente não dar certo e não chegar a lugar nenhum. No diário de bordo, em certa página, escrevi algo que ilustra a situação:

> [...] e assim surgiram muitos desenhos e poemas ou mesmo frases soltas os quais guardei e oportunamente fui analisando. Indignação política, problemas existenciais, falta de oportunidades, problemas familiares etc... Só que eu sentia uma dificuldade em encontrar unidade nesses materiais expressivos ou um liame entre tantos dramas que apareciam... esse então seria um primeiro desafio, encontrar uma ordem no caos que estava naquelas imagens que apareceram naquele exercício. Então havia um certo momento que parávamos e alguns que tocavam violão cantavam e havia outros que queriam dançar ou só ficar no bate-papo e assim surgiram muitos fragmentos de encenações, coreografias ou meras imagens que se repetiam e se tornavam familiares naquele universo dos adolescentes. (Diário de Bordo, 28/04/2017)

Estava, assim, imerso nesse caos de dramas e histórias de adolescentes, mitos gregos e em alguns momentos havia espaço para minhas intervenções nos encontros que fazíamos, sempre à tarde, no auditório da escola. Essas intervenções consistiam em apelos ou chamadas de atenção quando saíam muito do foco que estava buscando. Podiam, nesse caso, inspirar cuidados: eu tinha certo receio de parecer um intruso numa dinâmica em que eu queria ser somente o observador ou um mero sugestionador. Limitava-me ao mínimo ao papel de autoridade pedagógica, ou seja, às funções comumente atribuídas ao professor, tais como "ensinar" e "dar conselhos" aos jovens. Essas eram minhas inquietações como arte-educador

mergulhado em leituras de campos teóricos diversos: Estudos da Performance, Psicologia do Adolescente e Processos Criativos.

Para dar sentido à vivência artística com os alunos adolescentes, busquei referências nos Estudos da Performance. O conceito de performance, como diz Schechner (2012), é escorregadio, não se apreende em sua fixidez, visto que sempre surgem novas situações e questionamentos provocando alterações em seu entendimento, impedindo que se chegue a uma noção uniforme. Por essa razão o entendimento de performance que faço neste texto diz respeito à relação entre performance e vida, no sentido de vida cotidiana.

Conforme nos mostra Schechner (2005), as pessoas em seu cotidiano performam ações assumindo papéis, cabendo aos estudiosos da performance tentar entender como se dá esse processo. Um aluno de escola pública sabe, supostamente, como desempenhar seu papel como aluno, assim como o professor sabe desempenhar seu papel como instrutor, orientando uma turma. Essas ações consistem em experiências que se repetem e se tornam ritualizadas. Há, porém, rasuras nesse sistema, falhas de autoridade pedagógica, conflitos e exclusões. A princípio, quando buscava um tema para minha pesquisa de mestrado, pensei em evidenciar uma temática que pudesse recriar o cotidiano dos alunos, as dificuldades que eles têm para seguirem as regras da escola, porém o processo criativo terminou por orientar-se em outra direção.

Num primeiro momento pensamos na escola como um lugar de regras fixas que exigem a disciplina do corpo, porém atrás da ordem aparente que reina nesse sistema, há uma desordem, e além da presença há uma ausência. Dawsey (2005) mostra um sentido para a palavra performance que vai além da competência, como normalmente é usada. Trata-se da performance como experiência ligada a uma situação de liminaridade. Se pensarmos nas falhas do sistema, nas rasuras ocasionadas pelas divergências, elas instalam uma crise e exigem que os sujeitos refaçam suas ações ou performem atos que indiquem que algo precisa ser feito diante da crise. Até as artes, de um modo geral, só se manifestam plenamente quando há uma suspensão de papeis ou inversão deles. A arte, como espaço e situação de criação, permite essa suspensão e inversão de papeis. Ao abrimos espaço para os alunos interagirem com artistas, permitindo que tenham acesso aos códigos artísticos, ou que manipulem processos artísticos, explorando histórias que poderiam ter caído no esquecimento, trazendo para a superfície imagens submersas e vozes que tinham sido silenciadas, estamos permitindo essa suspensão e inversão de papeis. O cotidiano dos adolescentes na escola é também percebido como extremamente caótico, o que se reflete na desordem, nas brigas, desavenças,

gritarias, nos barulhos que eles fazem, nos atos de rebeldia, de furar aula, ou mesmo encher a cara de bebida.

Conforme relatei, eu não sabia ao certo qual seria o resultado desse processo. Como diz Ostrower (1990), no terreno da criação artística aquilo que parece acaso é, na verdade, o resultado de um processo de "convergência" no qual confluem o desejo inconsciente e elementos do meio no qual o sujeito vive. Desse modo, posso afirmar que o resultado desse processo que aqui descrevo, teve um laço muito forte com a cultura na qual estão inseridos os alunos. Refiro-me à cultura da violência que tanto aparece nos jornais ao se referirem à cidade de Abaetetuba, representada em muitas manchetes como marcada pelo tráfico de drogas e pelas festas extravagantes de aparelhagens. Esse cotidiano que permeia o imaginário dos jovens, cristaliza-se em medos e perigos que compõem o estágio de liminaridade e de intensificação da crise, sendo uma ameaça à superação desse estágio. Todos esses casos são desafios pelos quais eles têm que passar e esse cotidiano insólito, permeado pelos perigos que se avizinham em sua existência chamou a atenção. Houve, portanto, um elo entre mitos gregos mostrados no teatro de sombra e uma narrativa urbana de violência, drogas e morte de um adolescente.

O âmago desse processo de criação aconteceu em uma roda de conversa quando partimos da palavra perdição, ao interpretarem os mitos de Ícaro, Narciso e Perséfone. O que significa estar perdido no contexto dos jovens adolescentes? Como entender essa condição de perdição verificada como algo a ser temido e que representa o perigo maior para esses jovens? Falávamos inicialmente da interpretação que fizemos dos mitos com os quais estávamos trabalhando nas aulas de arte, que eles sugeriam essa ideia de perdição e de desequilíbrio. Todos esses casos são desafios pelos quais eles têm que passar.

Foi nessa conversa que se estabeleceu um elo com o acontecimento recente da morte de um jovem assassinato na cidade. Uma das alunas começou a narrar aquela história que saía aos poucos da condição de mera notícia sensacionalista para se tornar uma experiência narrada com sentimento. A forma como aquele fato foi percebido pelo grupo e de como o grupo dele se apropriou, refletindo sobre o ocorrido, à luz dos mitos, como se eles permitissem iluminar essa experiência, deram aos alunos um sentido de pertencimento à comunidade, superando a alienação que nos faz sentir alheios aos fatos que estão ocorrendo ao nosso redor. Eles, enquanto jovens, perceberam que ali naquele caso estava um jovem

assim como eles. Posteriormente, o desafio seria dar continuidade ao processo transpondo esta experiência para a linguagem cênica.

Os mitos gregos eram somente uma fonte de inspiração tanto para mim como para os alunos. Aí vieram muitas sugestões. Os dois alunos, Matheus e Jefferson, mais experientes, pelo fato de terem participado em anos anteriores, tomaram a iniciativa de criar uma coreografia para "Ícaro e Dedalo", mas eu não tomei conhecimento de imediato e nem insisti para ensaiarem na sala do auditório, onde nos reuníamos, mas eles já estavam ficando inquietos.

Vários alunos me perguntavam se não teriam papel definido. Eu lhes dizia que não, pois queria experimentar um clima de jogo, onde ninguém teria papel definido. Mas como todos conheceriam a história, seria fácil desempenhar o papel, era a essa ideia do *workshop*: permitir que qualquer um pudesse ser Narcisio ou Eco ou Perséfone e Hades no dia do *Happening*.

A reação do público ao evento de encerramento do workshop foi de surpresa e encantamento. A performance em dança-teatro "Passagem insólita" resultou do processo no qual os alunos performaram personagens da mitologia grega ea narrativa construída nas rodas de conversas. Utilizei o termo *happening* não no mesmo sentido que Allan Kaprow utilizou em suas instalações, mas no sentido de um evento artístico performático (Schechner, 2006). Quanto à narrativa criada pelos alunos, teve por base um fato real de um adolescente oriundo de uma família evangélica que depois se envolvia com o mundo das drogas e acabava assassinado. Os alunos encenaram essa narrativa com movimentos dançantes e um teatro de gestos. Durante a encenação um aluno fazia comentários e declamava poemas. As cenas eram acompanhadas por música, selecionada pelos alunos para dar sentido ao que estava sendo encenado. O recurso da sombra serviu apenas como experimentação, como um efeito capaz de provocar o público que assistia.

REFERÊNCIAS

CAMARGO, Robson Correa. **Performance e Performance**Art: superar as velhas traições. In CAMARGO, Robson; CUNHA, Fernanda; PETRONILIO, Paulo. (orgs) **Performances da Cultura:** Ensaios e diálogos. Goiânia: Kelps, 2015.

DAWSEY, John C. (2005a) **"O teatro dos 'bóias-frias"**: Repensando a Antropologia da Performance". Revista Horizontes Antropológicos, Ano 11, no. 24, jul-dez, p. 15-34.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LEMINSKY, Paulo. **Metaformose**: Uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo: Iluminuras, 1994.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho. **O ritmo musical da cena teatral**: a dinâmica do espetáculo de teatro. Salvador: UFBA, 2008.

OSTROWER, Fayga**. Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

SCHECHNER, Richard. **"O que é performance?"**, em Performance studies: anintroduccion, secondedition. New York & London: Routledge, p. 28-51. tradução de Almeida, publicada sob licença CreativeCommons, classe 3. 2011.

_____. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral**. Cadernos de campo, São Paulo, 2006.

_____. **O que pode a Performance na Educação?** Uma entrevista com Richard Schechner. Entrevista realizada por ICLE, Gilberto, PEREIRA, Marcelo de Andrade para a revista Educação e Realidade. Maio/agosto de 2010.

_____. In LIGIERO, Zeca. (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** RJ: Ed. Mauad X, 2012.

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

VELOSO, Graça. **Pedagogia do teatro**, vídeo-aula 4. CEART – PROFArtes, 2016. Disponivel em https://www.youtube.com/watch?v=YrRLsk76VOI Acesso em 07/06/2016

DESCONSTRUINDO ESTEREÓTIPOS: A TEMÁTICA INDÍGENA NAS ARTES VISUAIS

Aldair José Batista de Souza[56]

RESUMO

A questão indígena tem sido tratada de maneira imprópria nos livros didáticos brasileiros e também nos meios de comunicação. São comuns os exemplos em que a figura do indígena aparece representada de maneira estereotipada (selvagem, rústico e primitivo), representação está bastante distante da realidade atual. O estereótipo e o preconceito, construídos historicamente, têm marcado profundamente a maneira como o índio tem sido representado na/pela sociedade brasileira. Assim, o objetivo deste trabalho o qual se propõe a discutir alguns estereótipos e preconceitos mais recorrentes sobre os indígenas mediante a proposta de construção do PRODUTO artístico-didático denominado "Urna dos saberes culturais da Amazônia: desenterrando e divulgando o conhecimento da floresta". Pensar a temática indígena na educação implica desconstruir os equívocos geradores de preconceitos reproduzidos historicamente em diversos espaços educativos.

Palavras-chave: História, Arte-Educação, Metodologia do Ensino da Arte.

RESUMEN

La cuestión indígena ha sido tratada de manera inapropiada en los libros didácticos brasileños y también en los medios de comunicación. Son comunes los ejemplos en que la figura del indígena aparece representada de manera estereotipada (salvaje, rústico y primitivo), representación está bastante distante de la realidad actual. El estereotipo y el preconcepto, construidos históricamente, han marcado profundamente la manera como el indio ha sido representado en la sociedad brasileña. Así, el objetivo de este trabajo el cual se

[56] Aldair José Batista de Souza é Bacharel e Licenciado em História pela (UFPA). Graduado em Artes pela (FAER-PI). Possuí especialização em Arte/Educação pela (CULDa Vinci). Mestrando em Artes pela (UFPA), na condição de bolsista da CAPES.

propone a discutir algunos estereotipos y preconceptos más recurrentes sobre los indígenas mediante la propuesta de construcción del PRODUCTO artístico-didáctico denominado "Urna de los saberes culturales de la Amazonia: desenterrando y divulgando el conocimiento del bosque". Pensar la temática indígena en la educación implica deconstruir los equívocos generadores de preconceptos reproducidos históricamente en diversos espacios educativos.

Palabras-clave: Historia, Arte-Educación, Metodología de la Enseñanza del Arte.

> Esse índio, objeto de conhecimento e celebração num espaço delimitado nos calendários escolares, é quase sempre amalgamado à natureza e reconhecido por atributos como alegria, ingenuidade, liberdade. Um efeito dessas representações é o estranhamento que nos causa o encontro com indígenas em contextos urbanos, participando de atividades comerciais, ou em noticiários que deixam ver, de relance e de modo fugaz, a situação de miséria e violência a que estão submetidos muitos povos indígenas na atualidade brasileira. (BONIN, 2008, p. 23).

O texto acima transcrito ilustra a imagem dos indígenas que é constituída na infância permanece para o resto da vida, pois são escassos os contatos com a temática indígena no restante do período de escolarização e na vida adulta, tendo várias mídias a veicular imagens não condizentes com os modos de vida contemporâneos dos povos ameríndios. Segundo Iara Bonin (2008), essa visão deformada dos indígenas se perpetua justamente pelo fato da nossa história ser contada até hoje a partir da visão do colonizador, sem dar oportunidade para que os diferentes povos apresentem a sua visão em relação a si mesmo e à História do nosso país. Assim, às culturas indígenas nas salas de aula, salvo as exceções, temos observado que elas são acompanhadas de duas ideologias concorrentes que surgiram com a “descoberta” do Novo Mundo, que são apresentadas por Laplantine (1991) como: a recusa ou a fascinação pelo estranho.

Os estudos realizados por Zamboni e Bergamaschi (2009) em livros didáticos adotados na primeira metade do século XX mostram que as concepções que predominavam nesses manuais, amplamente usados nas escolas brasileiras, estavam marcadas pelas visões da literatura romântica do século XIX, que mostra o indígena idealizado, representado a um só tempo como herói e vítima, fadado ao extermínio. Derivadas dessas concepções, predominavam nos livros didáticos de história narrativas que abordavam os povos indígenas como representantes do passado, só aparecendo como primeiros habitantes do Brasil, concepções responsáveis pela formação de muitas gerações escolares na atualidade. Nesse sentindo, mesmo com a tentativa de mudança, parece que nossos alunos continuam a ter contato com uma visão da história estereotipada das culturas indígenas, que é a visão eurocêntrica – branca e europeia.

Outra imagem comum nos desenhos e livros é o indígena guerreiro, portando arco e flecha. Bonin argumenta que refletindo sobre essas imagens que os alunos reproduzem, é possível entender porque é mais difícil para eles reconhecerem os povos indígenas contemporâneos, pois a imagem que a educação escolar ajuda manter é de um indígena do passado (BONIN, 2008). É importante ressaltar que nem sempre é dada a importância devida a temática indígena na escola, trabalhado em geral somente próxima ao Dia do Índio e de forma superficial e descontextualizada. O historiador Márcio Couto Henrique esclarece que,

> Na escola, aprendemos que as grandes contribuições dos índios para nossa cultura foram a rede e farinha. Mas, eles nos deram muito mais que isso: caju, maracujá, milho, açaí, abacaxi, castanha do Pará, abacate, cacau, guaraná, batata, abóbora, pupunha, borracha... Basta imaginar que por trás de cada um desses produtos existe longo processo de conhecimento que envolve observação e experimentação, para se ter ideia do tamanho da contribuição indígena para nossa cultura, sem falar nos remédios produzidos a partir do conhecimento indígena das plantas! Apesar de toda sua importância, os índios brasileiros não mereceram o devido lugar de destaque na história do Brasil. Quando muito, estudamos sobre eles nos anos iniciais da colonização do país. Depois, desaparecem como num passe de mágica das narrativas históricas, nas quais são definidos como vítimas, derrotados, dizimados até, mesmo que sua presença atual revele o contrário (HERNRIQUE, 2015, p. 1).

Dessa maneira, é possível compreender o quanto existe discriminações no Brasil, principalmente contra as culturas indígenas, que apresenta características e valores extremamente diferentes da sociedade branca.

Portanto, a proposta do Produto Artístico denominado “Urna dos saberes culturais da Amazônia: desenterrando e divulgando o conhecimento da floresta”, apresentaestratégias de ensino que apontem para o rompimento com as convicções tradicionais de ensino de arte arraigadas aos conceitos hegemônicos de cultura, em especial no que se refere à cultura indígena.

O Produto Artístico-didático

> Há um problema na formação dos educadores. Eles não tiveram informação sobre antiguidade do homem brasileiro e, consequentemente, acerca da importância dos costumes indígenas. Então, isso serve para dar um exemplo de como o professor não tem muita informação do lado pré-histórico. Do lado histórico, também não existe disciplina de história indígena na América ou no Brasil. A formação do professor, nesse aspecto, é deficiente. A informação que ele tem vem do próprio livro didático e do que a mídia divulga (FUNARI, 2011, p. 56).

Embora a presença dos grupos indígenas no cenário brasileiro marque sua existência enquanto grupos culturalmente diferenciados, eles também são representados, são “lidos” e “moldados” por uma série de discursos que os apreendem e os estruturam. Estes discursos e/ou representações nem sempre estão livres de estereótipos e/ou preconceitos.

Ronaldo Mathias, professor de Cultura Afro-Ameríndia do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, enfatiza que "é preciso desconstruir estereótipos sobre povos indígenas, propor novos olhares, desconstruindo a visão ainda romântica e congelada que muitos brasileiros têm desses grupos" (MATHIAS, 2014, p. 25). Já o historiador John Manuel Monteiro denuncia a ausência da participação ativa dos indígenas como atores históricos na historiografia tradicional, pois "com a construção da figura do bandeirante, entre outros mitos da colonização, o papel histórico do índio foi completamente apagado" (MONTEIRO, 1994, p. 119).

Embora haja uma expressiva população indígena em nosso país, um aspecto a considerar são as ideias errôneas, estereotipadas e, consequentemente, preconceituosas que circulam no senso comum a respeito dos mesmos. Muitos "preconceitos recorrentes no Brasil foram originados pela representação artística e historiográfica sob a influência do etnocentrismo europeu o qual marcou por muito tempo o intelectual ocidental e, particularmente, no Brasil" (TROQUEZ, 2005, p.32).

É preciso, sobretudo, buscar entender como foram/são construídos historicamente os estereótipos a respeito dos indígenas e perceber como os mesmos são reproduzidos dia a dia na TV, nos jornais, nos livros didáticos e, sobretudo, nas práticas escolares para, então, buscar "desconstruí-los" através de uma prática educativa mais comprometida eticamente.

Desta forma, apresento a proposta de construção do **PRODUTO artístico-didático** denominado "**Urna dos saberes culturais da Amazônia: desenterrando e divulgando o conhecimento da floresta"**. Trata-se deum vaso propositivo e indutivo, acompanhado de um manual, que tem como objetivo apresentar um material artístico e pedagógico aos professores e alunos. Este material nasceu das experiências de docente em sala de aula e foi elaborado pensando em atender a carência de material didático na escola a respeito da temática indígena, bem como na viabilidade de servir como indutor na desconstrução da imagem e representação estereotipada dos povos indígenas.

PRODUTO artístico-didático “Urna dos saberes culturais da Amazônia: desenterrando e divulgando o conhecimento da floresta”.

No interior do vaso estão depositados objetos da herança cultural indígena que fazemos uso em nossa liturgia diária (ervas medicinais, um saquinho de farinha de mandioca, uma cuia com caroços de açaí, miniatura de animais da fauna amazônica), catálogo de imagens que retrata a temática indígena retirados da internet, catálogo da coleção arqueológica da Cerâmica Marajoara do Museu Emilio Goeldi, um livreto apresentando metodologia de ensino e aprendizagem em Artes Visuais utilizando a cerâmica Marajoara (para estudo e orientações aos professores), um mapa do Brasil sinalizando os diversos povos indígenas, 10 folders que discorrem sobre as ervas medicinais indígenas, 10 folders que discorrem sobre os mitos e lendas indígenas.

Detalhe do PRODUTO artístico-didático “Urna dos saberes culturais da Amazônia:desenterrando e divulgando o conhecimento da floresta”.

Visando despertar questões que evoquem a ludicidade e outros sentidos encontra-se replicadas de ossada humana no interior do vaso. A escolha da ossada ilustra para o aluno o ritual fúnebre Marajoara. Para fazer o enterramento de seus mortos o povo Marajoara descarnificava os corpos. Somente os ossos, limpos e pintados de vermelho, eram depositados nas urnas, pois eles acreditavam que os ossos constituíam o depósito da alma e as urnas seriam o meio para a passagem a uma outra vida.

Para o professor manusear adequadamente a “urna” /vaso, foi elaborado um Manual Educativo. Cabe ressaltar que os estereótipos geradores de preconceitos construídos historicamente, muitas vezes, são reproduzidos pelos/nos pró- prios manuais/livros didáticos ao longo do tempo. Todavia, o nosso manual, parte do princípio da desconstrução da imagem estereotipada dos indígenas. O manual apresenta os povos indígenas como protagonista de uma “nova história”, em que os mesmos não são mais vistos como um ser “parado no tempo” ou sem historicidade. Assim, o manual contrapõe os estereótipos e preconceitos mais recorrentes: **generalizações e simplificações** (os “índios” são tomados genericamente, como se fossem uma categoria única, como se fossem iguais ignorando-se que são pertencentes a vários grupos étnicos e que possuem diferentes modos de ser e de ver o mundo), **situar o índio no passado** (sob uma perspectiva evolucionista, o “índio” é considerado como sendo remanescente de um estágio civilizatório, ou seja, ele é apresentado no momento do contato com o europeu, sendo inferior, ingênuo e primitivo),**considerar que “os índios perderam a identidade” ou “são aculturados”** (pensar na perda de identidade étnica relacionada à mudança de traços culturais consequentes do contato com não-índios ou com outros grupos indígenas é outro equívoco que está intimamente ligado à “ilusão do primitivismo” segundo a qual só são considerados “índios” os povos que mantêm uma pureza cultural ancestral intacta).

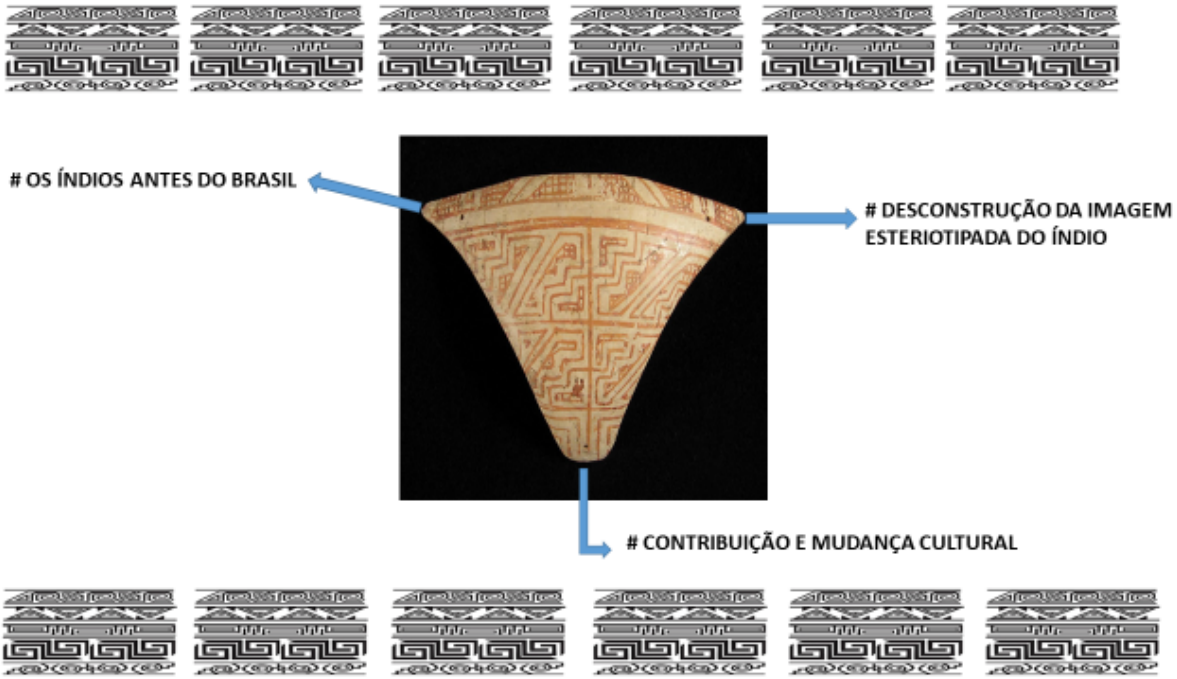
Sob a perspectiva de desconstrução desses estereótipos, o manual é divido em três tópicos:

OS ÍNDIOS ANTES DO BRASIL;

DESCONSTRUÇÃO DA IMAGEM ESTERIOTIPADA DO ÍNDIO;

CONTRIBUIÇÃO E MUDANÇA CULTURAL;

Representação Visual Dos Tópicos Por Meio das Tangas Triangular Marajoara



No tópico **"OS ÍNDIOS ANTES DO BRASIL**", apresento o catálogo arqueológico da Cerâmica Marajoara do Museu Emilio Goeldi. Este catálogo mostra os povos indígenas antes do contato com os europeus, desconstruindo assim o estereótipo, ainda presente nos livros didáticos, que enfatiza a existência dos indígenas no momento do encontro com os portugueses. Como destaca Pedro Funari,

> quando o índio é tratado nos livros, o que acontece é o seguinte: reserva-se um capítulo para tratar de tudo o que ocorreu em 1500 e todo o restante para falar do período posterior. A impressão que fica para as crianças é que tudo começa depois de 1500. Ou seja, a ideia que fica é a de que o índio passou a existir a partir de 1500 (FUNARI, 2011, p.14).

Segundo estudos realizados por Luis Grupioni, as representações dos índios nos livros didáticos ainda continuam desfavoráveis, pois estes ainda apresentam os índios como "coadjuvante da história e não como sujeito histórico" onde o conceito de "descoberta" só faz sentido numa perspectiva etnocêntrica europeia (GRUPIONI, 1995, p. 482-483).

Exemplos das ilustrações do catálogo arqueológico do Museu Emilio Goeldi.

Portanto, este tópico permitirá que o professor, com auxílio das pesquisas arqueológicas do Museu Goeldi, conheça o rico acervo Marajoara e possa usar com seus alunos como um instrumento de acesso ao passado remoto indígena e como forma de entender as coleções como patrimônio para a sociedade. Por meio da riqueza e da complexidade das informações agregadas aos objetos demonstraremos ao professor a importância de divulgar parte desse rico acervo para a preservação do patrimônio, da construção da memória, da identidade e da cidadania.

Já no tópico "**DESCONSTRUÇÃO DA IMAGEM ESTERIOTIPADA DOS ÍNDIOS",** propõe a discutir alguns estereótipos e preconceitos sobre os indígenas mediante a leitura de imagem históricas, veiculada pela mídia e livros didáticos. Neste tópico faremos uso da proposta metodológica triangular de Ana Mae Barbosa. De acordo com a autora,

> Nosso problema fundamental é alfabetização: alfabetização visual. Daí, a ênfase na leitura: leitura de palavras, gestos, ações, imagens, necessidades, desejos, expectativas, enfim, leitura de nós mesmos e do mundo em que vivemos. Num país onde os políticos ganham eleições através da televisão, a alfabetização para a leitura da imagem é fundamental e a leitura da imagem artística, humanizadora" (BARBOSA, 2008, p. 63).

Trabalhar a temática indígena na educação, por meio da alfabetização visual, implica desconstruir os equívocos geradores de preconceitos reproduzidos historicamente em diversos espaços educativos.

As imagens selecionadas foram retiradas da internet e de livros didáticos. Elas retratam uma imagem equivocada do indígena "despregado" da realidade e sendo representado de acordo com os padrões do grupo que detém o poder sobre os veículos de transmissão de conhecimentos, ideias e valores. Visto por esse ângulo, precisamos reconhecer

que o livro didático, analisado dentro de um contexto político e cultural, nos permite observar elementos de dominação que buscam legitimar e naturalizar conteúdos de ensino.

Imagens presentes na "urna" /vaso para o professor trabalhar o exercício de leitura de imagem.

Em seu estudo sobre a temática indígena, Mauro Cezar Coelho constatou que os índios continuam sendo representados "conforme aquela cultura histórica que os via como ingênuos, vítimas dos colonizadores, cujo traço cultural fundamental era, fora a preguiça, a relação com a natureza" (COELHO, 2010, p.97-111). Luis Grupioni afirma que é forte nos livros didáticos a apresentação dos índios sempre no passado, com negação de sua herança cultural e de forma estanque, como se não pertencessem ao nosso tempo. Segundo o autor, "as imagens são contraditórias e fragmentadas, os livros didáticos produzem a mágica de fazer aparecer e desaparecer os índios na história do Brasil" (GRUPIONI, 1995, p. 49).

 # Exercício de leitura de imagem

- Apresenta o indígena com aparência de espanto e admiração pelos objetos dos europeus;
- Confirma o indígena como sujeito ingênuo e selvagem;
- Exalta a cultura europeia e a subordinação do índio;
- Apresenta o índio como sujeito passivo, sem resistir o contato com o europeu;

Autor: José Garnelo Alda
Obra: Homenagem ao IV Centenário do Descobrimento da América (1892).

Imagens presentes na "urna" /vaso para o professor trabalhar o exercício de leitura de imagem. Desconstruir a imagem do indígena selvagem, inocente, bestializado e sem protagonismo na história.

E é com esse material equivocado e deficiente que professores e alunos tem encontrado os índios na sala de aula. Preconceito, desinformação e intolerância são os resultados mais que esperados deste quadro.

Na verdade, o que foi construído historicamente é mais difícil de suplantar. Cumpre destacar que os diversos grupos sociais, de alguma forma, constroem seu próprio capital simbólico. Nesse sentido, é possível observar a materialidade desse capital simbólico em suas várias manifestações, tais como na escrita, nos desenhos, nas fotos e nas demais formas de linguagem verbal e não verbal. As situações em que o poder se manifesta podem ser denunciadas pelos símbolos. Como afirma Pierre Bourdieu,

> só é possível denunciar essas relações de poder porque os símbolos são definidos pelo estabelecimento de uma determinada ordem, advinda daqueles que detêm o poder., esses [...] sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados (BOURDIEU, 1989, p. 09).

Assim, é possível compreender e desvendar o que se encontra por trás da temática indígena abordada nos livros didáticos. A reflexão e a análise do poder simbólico instituído nos conteúdos contidos nos livros didáticos em muito corroboram para manter a temática indígena isolada e descontextualizada historicamente.

Neste sentido, é preciso pensar os processos educativos no sentido de reverter/desconstruir a imagem equivocada e preconceituosa ainda existente sobre as

sociedades indígenas (isto vale, também, sobre as demais minorias – étnicas e/ou sociais). Faz-se necessário evitar conceitos estereotipados em que os índios são vistos como preguiçosos, “a - históricos”, “primitivos”, “reserva moral da humanidade”, detentores de uma “pureza cultural ancestral intacta”, “grupos em extinção”, entre outras.

Neste entendimento, é necessário pensar os índios enquanto sujeito histórico capaz de tomar decisões, lutar por seus direitos – mesmo que em posição desfavorável - fazer alianças, mediar situações históricas e não como simples “vítima” da história.

Partindo deste entendimento o tópico “CONTRIBUIÇÃO E MUDANÇA CULTURAL”, apresenta uma abordagem dos povos indígenas destacando a herança dos seus costumes presente no nosso cotidiano, e uma reflexão sobre as transformações culturais que esses povos vêm passando. Assim, este tópico pretende demonstrar que a cultura indígena está presente em nossa história permanecendo viva nos costumes, hábitos, línguas, alimentação, ervas, rituais, etc.

Para Luiz Cascudo os indígenas,

> deixou-nos a pimenta. Abóbora. O açaí. Palmito. Óleos vegetais. O hábito do banho [...] o pirão, o mingau, o caldo de peixe, [...] o beiju. [...] a carne assada no moquém. O churrasco. Paçoca. Moqueca. Caruru. Das lindes austrais o mate chimarrão, mate amargo, invulgar bebida de peão e de cavaleiro, simples, rústica, irrivalizada sozinha em sua classe, inconfundível. [...] As caças de pena e de patas, pacas, cotias, veados, tatus, porcos-do-mato, capivaras, o lombo da anta, as aves aquáticas de carne macia e tenra, aptas às maravilhas do aproveitamento condimentador. Deixou-nos a apicultura. A doce herança do mel (CASCUDO, 2004, p.156).

Vemos, assim, que a culinária brasileira herdou vários hábitos e costumes da cultura indígena. Para ilustrar exemplos que esta culinária faz parte de nossa alimentação, encontra-se

no interior da “urna” /vaso uma réplica de mandioca, uma cuia de açaí e um saquinho de farinha. O professor fazendo uso desses objetos pode demonstrar de forma lúdica aos alunos que herdamos a alimentação indígena, como a utilização da mandioca e seus derivados (farinha de mandioca, beiju, polvilho), o costume de se alimentar com peixes, carne socada no pilão de madeira (conhecida como paçoca) e pratos derivados da caça (como picadinho de jacaré e pato ao tucupi), além do costume de comer frutas (principalmente o cupuaçu, bacuri, graviola, caju, açaí e o buriti).

Além da influência indígena na culinária brasileira, herdamos também a crença nas práticas populares de cura derivadas das plantas. Por isso sempre se recorre ao pó de guaraná, ao boldo, ao óleo de copaíba, à catuaba, à semente de sucupira, entre outros, para curar alguma enfermidade. Os povos indígenas possuem um conhecimento profundo da flora medicinal, retirando dela os mais diversos remédios, usados de diferentes formas.

Assim, foi selecionado e depositado no vaso uma amostra do óleo da copaíba e andiroba, saquinhos de folhas de boldo, de pó de guaraná, da casca da sucuuba e de folhas de pariri. Diante dessas ervas, em sala de aula, o professor compartilhará com os alunos que o conhecimento das propriedades de plantas medicinais é uma das maiores riquezas da cultura indígena, uma sabedoria tradicional que passa de geração em geração.

A influência cultural indígena na sociedade brasileira está também presente na língua portuguesa brasileira, teve influência das línguas indígenas. Várias palavras de origem indígena se encontram em nosso vocabulário cotidiano, como palavras ligadas à flora e à fauna (como abacaxi, caju, mandioca, tatu) e palavras que são utilizadas como nomes próprios (como o parque do Ibirapuera, em São Paulo, que significa, “lugar que já foi mato”. A cidade de Capanema-PA, que significa, “mato ruim”. A cidade de Carutapera-MA, que significa, “oca abandonada”. O rio Tietê em São Paulo também é um nome indígena que significa “rio verdadeiro”).

Em se tratando do tópico “**MUDANÇA CULTURAL**”, mais uma vez partimos do princípio da desconstrução estereotipadas das populações indígenas. Indivíduos apegados a seus estereótipos acreditam que a tecnologia não faz parte da cultura do índio e criticam/dificultam o acesso a essas ferramentas. Em um mundo em que a informação se tornou a arma mais poderosa, as nações indígenas já aprenderam a usar a internet para ajudá-los a se organizar, comunicar, divulgar sua cultura e etc. Como aponta Thiago Cavalcante,

> Muitos povos indígenas têm usado a rede para atingir um público grande, dentro e fora do país. Os recursos on line são usados para romper o isolamento em que

> muitas comunidades vivem, e também para vencer a barreira da falta de espaço que esses povos têm nas mídias tradicionais. A internet possibilita aos indígenas divulgar suas culturas e potencialidades de forma mais independente e autônoma, se fazendo conhecer e dialogando diretamente com a população nacional (CAVALCANTE, 2013, p. 5).

Por meio de um diálogo cada vez mais profícuo com a Antropologia e, com o consequente uso da etnografia e da apropriação das técnicas de história oral, a vanguarda da "História Indígena" tem procurado "dar voz" aos indígenas enquanto atores históricos e não mais como simples "vítimas". E, assim, buscado desvendar a trajetória destes povos dentro da interpretação que os próprios indígenas fazem de sua história (visão êmica).

Todavia, esses grupos continuam a ser representados com o arco e flecha, parados no passado, como um ser passivo, preguiçoso, que não se enquadram no mundo atual. Assim, neste manual selecionamos imagens que apresenta os indígenas como sujeitos que fazem uso das redes virtuais e são atuantes na sociedade, lutando pelos seus direitos. O uso dessas imagens em sala aula, permitindo a reflexão e o debate, possibilita ao professor apresentar aos alunos a imagem dos indígenas não como um mero espectador, mas como seres também protagonista de suas histórias.

Pensar o indígena dessa forma é levar em consideração a sua inserção na sociedade. Como bem afirma Martín-Barbero,

> as culturas indígenas como parte integrada à estrutura produtiva do capitalismo, mas sem que sua verdade se esgote nisso. Desconhecer o primeiro equivale a remeter a identidade cultural a um tempo mitico, a uma continuidade a-histórica que impossibilita a compreensão das mudanças sofridas por essa identidade. Desconehcer o segundo, contudo, seria fazer o jogo da lógica do capitalismo, cair na cilada de lhe atribuir a capacidade de esgotar a realidade do atual, que é o que fazemos ao negar ao índio sua capacidade de desenvolver-se em suas culturas, capacidade que é inaceitável tanto para a explicação economicita quanto para a politização imediatista (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 273)

Sob essa nova vertente, os índios "emergem" enquanto sujeitos históricos protagonistas de sua própria história enquanto povos/sociedades diferenciados com modos de "ser", de "ver", de "re-significar" o mundo e de viver diferentes e nem por isso inferiores. Entretanto, cabe ressaltar que esta nova forma de tratar a questão indígena ainda está muito restrita aos espaços acadêmicos e, mesmo que já venha sendo veiculada, ainda que timidamente, por diversos mecanismos (imprensa, congressos e seminários nacionais e internacionais), há forças políticas interessadas na manutenção de estereótipos sobre os indígenas, especialmente aqueles que os representam como preguiçosos e, em consequência, como empecilhos ao desenvolvimento econômico das regiões as quais ocupam ou por direito reivindicam ocupar.

Nesse sentido, surge a preocupação de como trabalhar a temática indígena na construção do conhecimento em todas as áreas da educação, em sala de aula. Por meio deste **PRODUTO ARTÍSTICO**, o professor cria um espaço para repensar com os alunos aquilo que foi incorporado pelo senso comum, compreendendo a diversidade cultural do mundo contemporâneo. Não são mais aceitáveis no ensino os materiais que divulgam que os índios não têm futuro e que estão acabando, física e culturalmente.

Para a construção do conhecimento sobre os indígenas é necessário recuperar a participação desta população nos diversos momentos da história brasileira, bem como sua contribuição na preservação ambiental e no saber tradicional sobre plantas medicinais, entre outros. Assim, por meio do **PRODUTO**, os índios podem ser enxergados para além da chegada dos portugueses, não simplesmente como vítimas dos colonizadores, mas como agentes históricos que criativamente encontraram soluções de sobrevivência às tentativas de extermínio, ora fugindo, ora se rebelando, lutando ou negociando suas próprias existências e a continuidade dos grupos.

Nesta direção, faz-se necessário buscar caminhos que permitam a reflexão e a construção de ações conscientes baseadas na "ética universal do ser humano" de que fala Paulo Freire (1996, p. 16), no sentido de desconstruir as ideias e noções errôneas (estereotipadas) que foram construídas ao longo da história sobre os indígenas. Tais estereótipos geradores de preconceitos estão fortemente arraigados no senso comum e ainda são amplamente veiculados pelos livros didáticos, pela mídia e por práticas escolares a - críticas. Portanto, é necessário dar lugar a novas posturas e atitudes de respeito à diferença e de abertura para o diálogo intercultural.

Considerações

A construção de uma proposta de ensino/aprendizado em Arte por intermédio do **PRODUTO artístico-didático** denominado "**Urna dos saberes culturais da Amazônia: desenterrando e divulgando o conhecimento da floresta",** mostrou-se possível pela utilização de um referencial artístico e arqueológico calcado na valorização da cultura material e imaterial dos antigos povos do Brasil, mormente da Amazônia.

O objetivo, portanto, desta proposta apresenta estratégias de ensino que apontem para o rompimento com as convicções tradicionais de ensino de arte arraigadas aos conceitos hegemônicos de cultura, em especial no que se refere às culturas indígenas. Assim, o **PRODUTO ARTÍSTICO** promover minimamente o respeito entre as diferentes formas de

representação da cultura, criando possibilidade para o professor trabalhar com este tipo de informação no processo de ensino e aprendizagem.

A sala de aula deve ser um campo favorável para essa estratégia. O trabalho com as culturas indígenas, por meio do **PRODUTO ARTÍSTICO** na escola constitui-se um recurso eficiente para o trabalho com os alunos, desde o início da escolarização. Assim, reforça a ideia de que a arte é uma forte ferramenta para se atingir o melhor resultado na arte-educação, mas ela deve ser utilizada sempre em complementação às aulas teóricas, ter relação com a realidade, deve visar à melhoria no nível de aprendizagem dos alunos, contemplar o aumento da participação e de interesse deles, a respeito dos assuntos abordados. Para isso, "é indispensável que as relações entre os sujeitos na sala de aula e os conteúdos sejam estabelecidos como maneira de aprofundar o conhecimento sobre os objetos" (PEREIRA, 2016. p. 11)

Desse modo, entendemos que a maior contribuição que temos a dar, por via do ensino da arte subsidiado pelo conhecimento da arte indígena, é de criar possibilidades para que os agentes do processo de ensino, aluno e professor, liberem sua sensibilidade, seja na busca de soluções aos problemas encontrados ou no simples exercício criativo que procura inovações ao conhecimento instituído.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da Arte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BONIN, Iara Tatiana e Gomes, João Carlos A. **Representações eurocêntricas ensinando sobre gênero e etnia em livros didáticos de história - Ensino Médio**. In: VII Seminário de Pesquisa em Educação da região Sul. Itajaí: Univali, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CAVALCANTE, Thiago.**Comunidades indígenas usam internet e redes sociais para divulgar sua cultura.** In: Cienc. Cult. vol.65 no.2 São Paulo Apr./June 2013.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **História da Alimentação no Brasil**. 3. ed. – São Paulo: Global, 2004.

COELHO, Mauro Cezar. **As populações indígenas no livro didático ou a construção de um**

agente histórico ausente. In: COELHO, Wilma de Nazaré Baía; MAGALHÃES, Ana Del Tabor (Org.). Educação para a diversidade: olhares sobre a educação para as relações étnico-raciais. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

FUNARI, Pedro**. A temática indígena na escola: Subsídio para professores**. Editora: Contexto, São Pulo, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 13. ed.

Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GRUPIONI, Luis Donisete Benzi. **Livros didáticos e fontes de informações sobre as sociedades indígenas no Brasil.** In: SILVA, Aracy Lopes da; GRUPIONI, Luís Donisete Benze (orgs.). A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1o e 2o graus. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995.

HENRIQUE, Márcio Couto. **Índios na História da Amazônia.**Revista Estudos Amazônicos vol. XIII, nº 1, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jésus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MAHIAS, Ronaldo. **Antropologia e Arte.** São Paulo: editora - Claridade, 2014.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PEREIRA, Katia Helena. **Como usar Artes Visuais na sala de Aula**. São Paulo: Contexto, 2016.

TROQUEZ, Marta Coelho Castro et al. **Criança e adolescente Indígena: a realidade de Dourados no contexto escolar**. In: NASCIMENTO, Adir Casaro et al. (Org.). Projeto Kaiowá e

Guarani em Mato Grosso do Sul: A realidade na visão dos índios. Campo Grande: UCDB, 2005.

ZAMBONI, Ernesta & BERGAMASCHI, Maria Aparecida. **Povos Indígenas e Ensino de História: memória, movimento e educação.** p. 01. In. http://alb.com.br/arquivoorto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem12/COLE_3908.pdf. Acessado em 12/08/2017.

A CIDADE, UMA PARTITURA VIVA DOS "PREGÕES DE RUA"

Allan Pinheiro de Carvalho[57]

RESUMO

Da melodia que vem do longe asfalto e do tempo, apresento um estudo sobre os pregões de rua, que são os anúncios cantados pelos vendedores ambulantes, um fenômeno da oralidade e da música do povo das urbes, que neste presente trabalho caminha desde os primeiros registros coletados em Belém do Pará, a partir de 2011, até chegar ao formato de CD (do Grupo Quaderna/2015), com canções tributos que trazem à luz os personagens desta cidade e seus preciosos cantos. Ao longo dessa rica experiência, que segue se desdobrando em circulações Brasil afora, em novas coletas de dados e ainda propondo conceitos, se revela um aprendizado único, deixando os olhos e os ouvidos com renovadas sensibilidades para sentir e refletir sobre a cidade e sua arte inusitada.

Palavras-chave: pregões de rua; processo criativo; partitura viva.

ABSTRACT

From the melody that comes from the distant asphalt and time, I present a study of the street markets, which are the ads sung by the street vendors, a phenomenon of orality and the music of the people of the cities, that in this present work walks from the first records collected In Belém do Pará, from 2011 until reaching the format CD (Quaderna Group 2015), with tributes that bring to light the characters of this city and its precious songs. Throughout this rich experience, which continues to be recreated in circulations throughout Brazil, in new data collections and still proposing concepts, reveals a magical learning, provoking the eyes and ears with renewed sensitivity to feel and reflect on the city and its amazing Art.

Key words: street market; creative process; live score.

---

[57] Graduando (UFPA).

O pregoeiro que observo e que sou...

> Quis andar... Andar na velha cidadela e recordar das cantigas dos vendeiros, dos desejos e segredos, que a minha era deixava viver nos escaninhos, no ar.
>
> "A Voz do Tempo" (Allan Carvalho)

O presente estudo, antes de qualquer pretensão documental, é um tributo às vozes dos vendedores ambulantes de todas as paragens do mundo, que ornam as cidades, diuturnamente, com seus cantos de vendas, denominados de "pregões de rua". Trata-se de um fenômeno da linguagem, de gênero oral, que também tem sua importância no âmbito musical, por ser melodia, concebida por estes personagens criativos, que cruzam vielas, feiras, chão afora, com o intuito de chamar a atenção da vasta freguesia, através de seus anúncios cantarolados. Alguém por aí sempre vai lembrar de algum pregoeiro, que é aquele cidadão que entoa a venda de seu jornal, de picolés, de amendoins, de verduras, entre tantos outros produtos... São esses *jingles*[58]que traremos como tema central neste estudo. Para o Michaelis, o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, pregão (sm), do Latim *præco*, é o (1) "Ato ou efeito de apregoar; preconício"; é o (2) "Anúncio em voz alta de objetos levados em hasta pública e dos lances por eles oferecidos"; ou ainda são os (3) "Anúncios musicados feitos pelos vendedores ambulantes", definições que se alinham aos conceitos a serem aqui propostos.

Vale salientar, porém, que este objeto de pesquisa já vem sendo trabalhado desde o ano de 2011, quando iniciava meu percurso acadêmico em Letras, pela Universidade Federal do Pará, compreendendo-o ali apenas como fenômeno da linguagem, de gênero oral. Assim, comecei registrando inicialmente nas ruas e feiras de Belém os mais variados pregões, os que resistem no tempo-espaço da contemporaneidade e os que são gerados neste novo ambiente urbano, além de provocar interações e afetos com estas criativas personalidades ambulantes. Coletei antigos pregões fincados no imaginário popular, no desejo de preservar sua memória e ainda sistematizei todos esses dados para as atividades dedicadas até aquele momento.

Ficaram acesas ainda em minhas observações, fatores externos à questão essencialmente sonora deste acontecimento, pois os corpos dos vendeiros tinham algo de espetacular e teatral, em muitos casos. Sentia que o trabalho destes indivíduos carregava uma

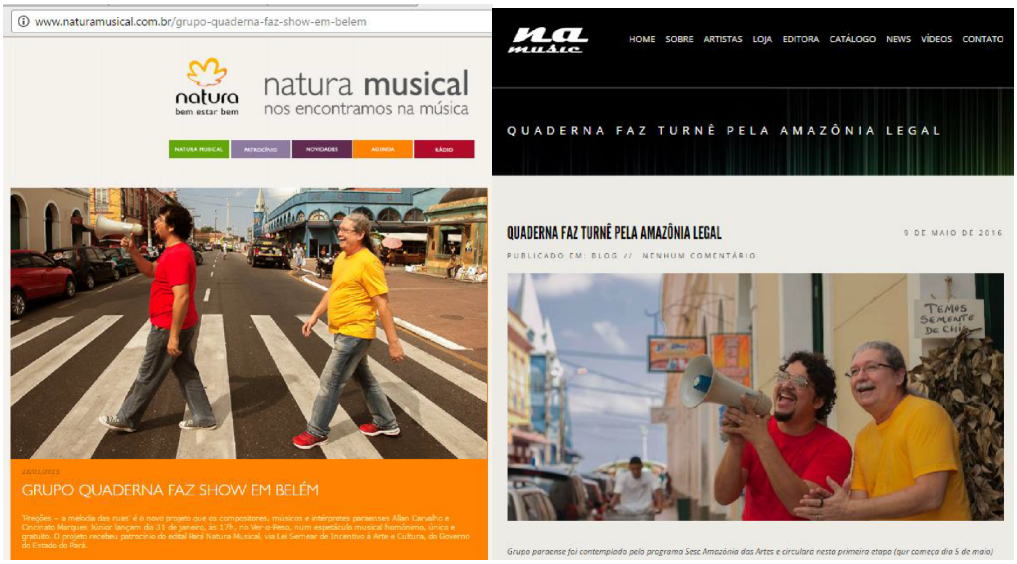
---

58 Segundo Michaelis, é uma "mensagem publicitária musicada, veiculada em rádio e televisão, de curta duração, com versos simples e repetidos" (disponível em: http://michaelis.uol.com.br/ - acesso em 03.03.17). Neste contexto desta pesquisa, este substantivo ganha outra abrangência, a das ruas e feiras, quando anunciados por seus pregoeiros.

imagem bem maior do que o seu mero papel na base de nossa sociedade. Comecei a perceber a poética que estes anônimos desfiavam em cada passo dado em nossas ruas, que eram poucos de nós que se vislumbravam com tamanho tesouro. Por isso quis maturar meu olhar e continuar a pesquisa sempre atento a cada surpreendente detalhe. Neste caminho, Fonseca (2015) nos apresenta a relação entre trabalho e seu simbolismo por manifestações estéticas e expressivas:

> O trabalho materializa a face humana simbolizadora, criando e recriando significados e sentidos por meio de produções materiais e, particularmente, pela maneira como se dão as trocas e intercâmbios dessa produção e força de trabalho, seja dentro do próprio grupo ou entre grupos sociais. Mediada por manifestações estéticas e expressivas, seja ela pelo uso de vocalizações, corporalidades, formas e outras cores específicas, a atividade de produção material revela também seu viés simbolizador, conferindo sentidos, significados e valores singulares para os que dela participam (p.10).

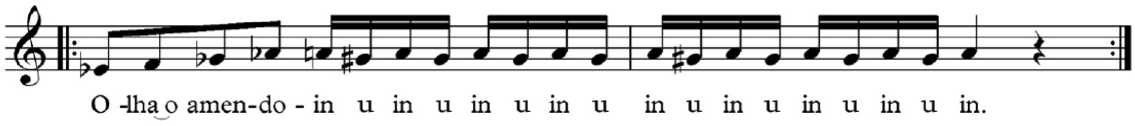
Posteriormente, por trabalhar como artista da música, especialmente a de tradição oral, cuidei desta temática como argumento musical. Com a posse desse patrimônio, quis dar maior visibilidade aos mais curiosos pregoeiros encontrados no processo, usando seus refrãos de venda como motivo chave para conceber composições, mergulhadas especialmente nos ritmos locais, os que refletissem as levadas mais presentes nas nossas ruas e feiras (proposta contemplada pela bolsa de Pesquisa e Experimentação Artística pelo Instituto de Artes do Para/IAP, em 2011). Esta pesquisa foi, em sua grande parte, desenvolvida ao lado do compositor e professor Cincinato Jr. (geógrafo da UFPA), quando atuávamos no Grupo Quaderna. Em seguida, com o desejo de ecoar esses resultados, buscamos, nos editais públicos e festivais, novas possibilidades de materialização desses conteúdos. Assim, circulamos, em um primeiro momento (com pocket-shows e bate-papos), em Belém e cidades arredores, via o Prêmio PROEX de Artes – UFPA/2012; em seguida, a pesquisa seguiu em 10 capitais brasileiras (apenas os conteúdos textuais, imagens e áudios), graças ao Prêmio "Movimento HotSpot"-SP/2013; na sequência, as 12 canções geradas na bolsa de pesquisa foram registradas em CD, via o edital de incentivo à cultura do estado do Pará, a Lei Semear, com o patrocínio da Natura Musical/2014 (o disco completo está disponível gratuitamente no link: https://sondcloud.com/grupoquaderna/sets/pregoes-a-melodia-das-ruas); por fim, realizamos shows interativos em 10 capitais da Região Norte e Nordeste, através da importante iniciativa do projeto SESC Amazônia das Artes/2016.



Dois dos importantes passos desta pesquisa – "Prêmio Natura Musical" e "SESC Amazônia das Artes". Nas fotos (de Carlos Borges), Allan Carvalho e Cincinato Jr., à época, atuando pelo Grupo Quaderna.

Em meio a este amplo processo, eu me via no desejo de retomar ao propósito inicial deste trabalho, semeado nas Letras, que era de compor um estudo escrito (com imagens, relatos, partituras das melodias coletadas e criadas etc.) acerca deste fenômeno da oralidade solta nas cidades, os pregões de rua, porém, agora também aliado à sua importância musical e histórica. Para que esta nova etapa tivesse uma identidade renovada, decidi projetar os holofotes em um personagem central, um ícone que pudesse traduzir toda a riqueza de nossas ruas e de um pregão deveras representativo ao projeto, que também representasse a face atual da cidade de Belém.

Após a reunião desses dados e experiências ímpares, não tive dúvida para elegereste personagem único.Vi, em uminconfundível vendedor de amendoim, chamado de José Maria, a feição da persona criativa que almejava, que refletia honestamente as cores e sons de nossas ruas, as que guardam ainda o romantismo da velha cidade e as que deflagram a arquitetura confusa do hoje. Zé Maria, como o trato a partir de agora, o cidadão simples da periferia, sai caminhandoem longo compasso pelo asfalto transmitindoalegria e um surpreendente vigor de resistir em seu árduo trabalho, mas que surge mágico, com um presente para a cidade de Belém do Pará, entoando seu pregão que reverbera em todos cantos e corações: "Olha, o amendoim-oim-oim-oim!". A títuloilustrativo, segue a transcrição, em partitura, de seu canto de rua:



Registro: Belém-Pa. Bairro: Cidade Velha. Ano: 2011.

Basta acompanhar o movimento cultural do centro histórico da capital paraense, ou visitar seus principais balneários em alta estação, que facilmente você verá este jovem senhor, vestindo e imitando os trejeitos do personagem Chaves (do ator Roberto Bolaños, da série da TV mexicana Televisa, consagrado lá com o nome de *Chespirito*. No Brasil vem sendo, há muito, reprisada pelo SBT - Sistema Brasileiro de Televisão).O “Chaves do Amendoim”, como também é carinhosamente conhecido pelos moradores da cidade, quando veste seu personagem de rua, em sua *teatralidade* (Bião, 2009) diária, afama seu trabalho, aquecendo sua venda, sua renda e, consequentemente,o bem-estar de sua família, graças ao seu artifício de marketing,o seu bordão de grande sucesso. O Zé Maria condensa, a meu ver, toda a essência desses estudos, e conta com meus esforços para que ele e seu cantar sejam projetados a uma relevante divulgação, no anseio dele merecer o devido reconhecimento de sua valia.

Aqui, um comparativo da imagem de Zé Maria com o seu personagem inspirador, o Chaves, da TV mexicana, reproduzida, desde os anos 80, no Brasil. Essa *teatralidade* lhe rende, semanalmente (de quarta a domingo, geralmente), bons lucros e uma gratificante fama na capital paraense. Fotos: anônimos – internet.

Capa do II CD do Grupo Quaderna, que foi lançado em 31 de janeiro de 2015, no Mercado do Ver-O-Peso, com a participação do famoso vendedor amendoim, que cantou com a gente o hit "Biduim", feito em sua homenagem, registrado na faixa 10 do disco, trazendo, inclusive, ele mesmo entoando o seu pregão. Arte do CD: Anna Leal. Foto: Carlos Borges.

A figura do "amendoinzeiro" Zé Maria foi essencial para que o projeto tomasse rumos amplificados, bem como soa sua voz por Belém e arredores. Por ele carregar, além da pesada lata quente dos seus mandubis, o seu ganha pão e sua verdade, ele traz no fardo ainda a multiplicidade de ser, desde o homem simples, até o versátil artista que é, de corpo, alma e canto. Nas várias frestas de sua lida, o Chaves do Amendoim ainda nos cativa cantando, pelo circuito alternativo, carimbós, tocando bateria ou percussão, além de ter estilo ao cair na dança. Este ícone da cidade de Belém só poderia ser o ícone desta prazerosa pesquisa. É o Brasil subindo a ladeira!

Importantíssimo mencionar que esse estudo, acerca dos pregões, foi despertado em meio à uma outra pesquisa minha, direcionada à obra do intérprete e compositor paraense Ary Lobo (batizado como Gabriel Eusébio dos Santos Lobo/1930-1980), que obteve significativo sucesso no Brasil, entre os anos 50 e 60, principalmente no Norte e Nordeste, além da sua acentuada repercussão no Rio de Janeiro, junto a leva de artistas "nortistas" ou "paraíbas" (termos dados aos imigrantes das regiões acima do Sudeste), que ali atuavam neste período ("Último Pau de Arara", de Gordurinha, foi a música de maior sucesso na sua voz, em 1958). Dentro de seu vasto cancioneiro, geralmente mergulhado nos ritmos nordestinos, algumas músicas traziam o universo dos pregoeiros, o que me despertou para reutilizar, nas minhas composições, este objeto - o pregão de rua. Porém, agora o foco se voltou à dinâmica sociocultural atual, colecionando na minha cidade quais personagens urbanos que ainda faziam dos pregões a sua ferramenta de marketing, a fim de garantir suas rendas. Para se ter uma imagem de pregões abordados em canções, naquele período, em que Ary Lobo atuava fortemente, posso ilustrar alguns dos *hits* em sua voz:

> - "Caranguejo-uçá / olha o gordo guaiamu / cada corda de dez eu dou mais um" [...] "Caranguejo-uçá, caranguejo-uçá / Apanho ele na lama e trago no meu caçuá" (música "Vendedor de Caranguejo", do baiano Gordurinha. Além de Ary Lobo, este hit foi posteriormente registrado, entre outros, nas vozes de Gilberto Gil e Lenine);
>
> - "Olha o siri de mangue, olha o siri de croa! / Quem já comeu diga pros outros, que a comida é boa!" (música "A Mulher que Vendia Siri");
>
> - ***"Amendoim torradinho / Aproveita gente que tá bem quentinho!"*** (música "Garoto do Amendoim"). Este refrão, inclusive, foi adaptado na canção "Biduin"

(Allan Carvalho e Cincinato Jr.), registrada no II CD do Quaderna, como informei anteriormente;

- e "Açaí e tacacá, chegue cá venha comprar!" (música "Vendedor de Açaí").

Como se percebe, em registros de apenas um artista, já se identificava o uso de pregões que circundavam sua expressiva obra musical. A partir dali, também percebi outros importantes compositores e intérpretes que traziam o mesmo universo em suas canções. Em destaque, trago o trabalho especial do pernambucano Gilvan Chaves, que entoou o brado:

- "O povo é bom, a terra é boa / e a gente sente de longe a saudade apertar / sinto de longe a cidade se despertando, despreguiçando, cantando... / Tô maluco?... São os pregão de Pernambuco!" [...] "Eh, pamonha de milho verde! É milho cozido!" [...] "Eh, pi-ri-pi-ri-pi-ri-pitomba! Eh pitomba! Chora menino pra comprar pitomba!". São trechos de uma das canções presentes no disco de estreia deste artista, "Pregões do Recife", de 1955.

Mais um bom exemplo, vem do trabalho musical de outro paraense, Osvaldo Oliveira, vulgo Vavá da Matinha (em parceria de Fernando Silva), que homenageou o fruteiro Santiago, do seu bairro da Matinha (hoje bairro de Fátima), em Belém, na canção "Fruteiro da Matinha" (do consagrado LP "Secretária do Diabo", de 1966):

- "Morreu o fruteiro da Matinha / que trazia no seu carro desde o abano à farinha", e continuava descrevendo a forma como esse personagem atuava com sua pregação: "Fazia gosto de ver o Santiago passar / com seu carro bem sortido / começava a improvisar: / tem uxi, tem mari, bacuri, piquiá, tem pupunha pra beber café e também taperebá / e tem pimenta de cheiro pra botar no tacacá!".

Enfim, diante dessa marca percebida em diversos outros artistas, principalmente da época a pouco referida, com olhares criativos sobre o mesmo objeto, eu também mergulhei fundo nessas vias, mirando os pregões de rua, para depois conceber uma nova canção-tributo a esses personagens, para somar com a valorização desse patrimônio, muito pouco reconhecido como tesouro que é.

Percebo que, desde quando iniciei esse estudo, **me tornei também um pregoeiro**, em sentidos múltiplos:

(a) por ser aquele **queanuncia** a importância de se preservar este evento oral/musical das ruas ainda vivo nas ruas, divulgando os estudos acumulados até então;

(b) aquele que, além de ressaltar o gênero pregão de rua, também **brada** chamando atenção do personagem, o pregoeiro, que mesmo à margem da sociedade se dedica a fazer esta melodia acontecer no seu tempo e espaço;

(c) aquele que **caminha** na busca dos pregões presentes nas obras de vários artistas (compositores, intérpretes, escritores) e em outros acervos artísticos (discos, livros, filmes), partilhando com todas essas referências e sempre reverenciando a sua importância histórica, social;

(d) aquele que, além de estudioso do fenômeno, também experimenta e **compõe melodias**, agora na veste de artista, que foi inspirado no *modus* de composição praticado por estes autores acima citados, além de muitos outros, dentro de nossa música popular;

(e) aquele que, enfim, **canta a sua música** plural pelo mundo. Sinto na garganta, sim, um pouco do gosto de ser um pregoeiro.

Embora seja o pregão de rua uma prática da oralidade que se propaga num longo tempo da humanidade e que percorre nos mais variados lugares deste planeta, pouco se sabe, se registra, se estuda a fundo. Ao longo do caminhar da pesquisa, percebemos a grandiosidade desse estudo, do quanto vale registrar os diversos e preciosos encontros com pregoeiros e seus cantares *suigeneris*.Neste sentido, tivemos abrigo na orientação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, da UNESCO (2005), que entende como necessária a *"proteção a diversidade das expressões culturais incluindo seus conteúdos, especialmente nas situações em que possam estar ameaçadas de extinção ou de grave deterioração".*E é neste caminho que pretendo seguir, para que estes tesouros humanos sejam compreendidos, sentidos e respeitados no futuro. Os "pregões de rua" constroem *identificações múltiplas* (Maffesoli, 2004) por onde passam, fincam na história das comunidades, das pessoas, transformam-se em um valoroso bem do homem. Essa melodia, que brota galante do peito de um anônimo trabalhador, é também a ferramenta honrosa que sustenta uma família, um ato de resistência deste ser humilde.

Uns e outros pregões...

Durante todo o processo de pesquisa, no desejo de sistematizar os pregões encontrados no caminho, buscou-seainda "conceituar", "catalogar" cada tipo, para somar aos conceitos já divulgados, a fim de contribuir com as discussões dos demais interessados no assunto. A título ilustrativo, destacoalguns exemplos destas propostas terminológicas:

- Os cantos de venda remontados através da lembrança de muitas pessoas entrevistadas (geralmente os pregões de produtos e profissionais que raramente ou não circulam mais no ambiente urbano, como: amoladores de faca, garrafeiros etc.), chamamos aqui

de **pregões da memória**;

- Os sinais sonoros feitos por sinos, gaitas de bocas, triângulos, entre outros, sem o uso da palavra oralizada e/ou cantada, chamamos de **pregões instrumentais**;
- Aos anúncios que trazem, além das contribuições sonoras e/ou verbais, uma teatralidade no corpo do vendedor, ou seja, aquela que o personagem urbano compõe improvisadamente, ou não, uma "coreografia", chamo de **pregões performáticos** (o amendoinzeiro Zé Maria é um exemplo solo);
- Já os **pregões mecanizados**, chamo aqueles anúncios veiculados por megafones, alto-falantes móveis de bicicleta (ou bike-som, que são muito comuns nos bairros periféricos de Belém), moto (ou moto-som), de vans, dos carros de gás, entre tantos outros formatos propagados por meios mecânicos.

A partitura viva das ruas...

> Vem da pele da pedra, pelo chão, da boca dos berros, do porão. Do preto do asfalto vem o som que bate perna, dobra a queda, chuta a regra, rompe eras. É candeeiro da orquestra, estrondo do furacão, que torna o verbo partitura, pela sina, pela vida nua e crua, levando o canto na mão.
> "Orquestra" (Allan Carvalho e Cincinato Jr.)

Em meio às dinâmicas de cada lugar e tempo, pela intervenção de seus viventes e as múltiplas transformações geradas dessas tensões, compreendo que seja uma proeza existir os pregões, em suas várias formas de se projetar. A cidade ganha, em minha perspectiva, uma feição de *partitura* viva, para uma música do povo, inusitada e imprevisível, móvel, que se debruça longa num compasso do dia até a noite. E no meio caótico que abriga essa multi-sonoridade, também de ruídos, nos provoca a imaginar que a cada dia uma obra musical seja concebida, que não será mais repetida da mesma forma em outro dia ou lugar.

A imagem da cidade como partitura surgiu num *insight*, num comecinho de manhã, na ilha de Mosqueiro, balneário próximo à Belém (eu sempre distante do umbigo, mesmo perto). À procura do sagrado café matinal, circulando pelas vielas da praia do Ariramba, ouvi de longe um canto inusitado de um vendedor de tapioca, pedalando lento em sua bicicleta cargueira. A cada movimento seu, um canto, um grito de sobrevivência. E ele saía pregoando de vila em vila... Eu já estudava os pregões para inspirar minhas composições. Foi inevitável, então, não lembrar da imagem daquela partitura universal, do pentagrama com suas cinco linhas pautadas no papel, em paralelas, para abrigar as notas, silêncios, compassos,

andamentos etc. É certo que este conjunto de linhas e símbolos tenta fotografar a *aura*[59] de uma obra musical, para que, depois de muito bem organizado, sirva de mapa para novas execuções, quase exatas, da música ali transcrita (o que Benjamin diria perder o frescor sagrado inaugural da obra). Porém, transfigurei a ideia deste esquema gráfico tradicional da música para o contexto de uma cidade, onde as linhas das ruas e vielas, distribuídas em quarteirões, entre as demarcações de bairros, tudo isso fosse um complexo visual, visto especialmente de cima, sentindo lá embaixo a cidade (qualquer uma) como uma partitura, que realiza a cada segundo uma sonoridade inexata, jamais sentida da mesma forma, nem no mesmo instante, talvez nunca mais. Por isso, surge a vontade aqui de apreender neste estudo os mais diversos pregões (e seus pregoeiros), para que eles nãos escapem entre os dedos e sigam mudos pelo mundo, invisíveis, intocáveis na memória.

Assim, daqui para frente a pesquisasegue no desafio de continuar compondo uma *partitura metodológica* (sobre olhares, formas de trabalho experienciadas neste trajeto, suas conceituações, resultados, entre outras) para abrigar não só os seus dados acumulados, mas doutros que virão entrar em pauta, das contribuições de outros estudiosos... Enfim, que sirva para que públicos futuros possam sentir essa música e seu verbo projetado nas cidades. Desde já lançoesse propósito para melhor organizar tais conteúdos, desejando se discorrer com mais propriedade acerca dos pregões, considerando as particularidades de cada tempo e espaço. Veja você, o que um “simples” canto de venda é capaz de provocar? Eis o poder da linguagem e de sua arte! Sem dúvida, um universo esplêndido para se debruçar em agradáveis estudos. As reflexões fervilham e desejam tornar tal fenômeno oral cada vez mais próximo de todos.

59 Aura é um termo apropriado por Walter Benjamin em seu ensaio "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", que teve sua primeira versão publicada no ano de 1936. O conceito foi utilizado para designar os elementos únicos de uma obra de arte original. Para o autor, a aura está relacionada a autenticidade; a existência única de uma obra de arte. Portanto, ela não existe em uma reprodução. Está ligada a ideia religiosa de aura, dando à obra de arte um caráter de objeto a ser cultuado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIÃO, Armindo. **Um léxico para a Etnocenologia**: proposta preliminar. In: Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos. Salvador-Ba: P&A Gráfica e Editora, 2009.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. **Cantos de Trabalho**: modos e modas na atualidade. In: Sonoros ofícios: cantos de trabalho: circuito 2015/2016. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2015 (Sonora Brasil).

MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre a pós-modernidade**. O lugar faz o elo. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2014.

SITES PESQUISADOS

Michaelis - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/. Acesso em: 03.03.2017.

Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (Paris, 20 de outro de 2005). Ministério da Cultura. SEC – Secretaria de Economia Criativa. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/politicas5/-/asset_publisher/WORBGxCla6bB/content/convencao-sobre-a-protecao-e-promocao-da-diversidade-das-expressoes-culturais/10913. Acesso em: 08.03.2017.

Wikipédia, a enciclopédia livre. Aura (arte). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Aura_(arte). Acesso: 27.11.2017.

OUTRAS REFERÊNCIAS

II CD Quaderna (2015). Allan Carvalho e Cincinato Jr. Lei SEMEAR. Prêmio Natura Música 2014. Belém-Pa.

SIGNOS VISUAIS AMAZÔNICOS NA POÉTICA DO GRAFITE DE DRIKA CHAGAS

Ana Carolina Chagas Marçal[60]

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a analisar os grafites realizados por Drika Chagas, grafiteira paraense, investigando de que maneira a artista captura e ressignifica signos visuais amazônicos no contexto urbano a partir da observação do movimento das ruas, dos tipos populares e da reelaboração de elementos estéticos e pictóricos que compõem a cultura amazônica.

Vamos procurar demonstrar de que forma as obras de Chagas são fruto da dialética entre o local e o universal, entre o regional e o global visto que combinam linguagens e signos visuais oriundos do *pop surrealismo* com a visualidade amazônica: a chita, a palafita, a rede, entre outros.

Palavras-chave: Signos amazônicos; Grafite; Drika Chagas

ABSTRACT

This research proposes to analyze the graffiti made by Drika Chagas, artist from Pará, by investigating how the artist captures and re-signifies Amazonian visual signs in the urban context such as the movement of the streets, popular types and the re-elaboration of aesthetic and the Amazonian culture's elements.

We will try to demonstrate how the works of Chagas are fruit of the dialectic between the local and the universal, between the regional and the global, since they combine languages and visual signs from the pop surrealism with the Amazonian visuality.

Keywords: Amazonian signs; graffiti; Drika Chagas

---

[60] Mestra em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA.

Introdução

A expansão do campo das artes visuais a partir do século XIX possibilitou o surgimento e a consolidação de diversas linguagens artísticas que não mais prescindem do espaço de um museu ou galeria para serem apreciadas: os *happenings*, as performances, as instalações, as diversas formas de *street art*, entre outros.

É nesse contexto que nasce o grafite, expressão mais conhecida da chamada *street art*, que de forma sistemática transformou a aparência dos grandes centros urbanos com a utilização de um novo suporte para a materialização de desenhos: muros, viadutos, vagões de metrô, pontes; passando a integrar definitivamente o repertório visual contemporâneo.

As intervenções parietais vêm acompanhando a humanidade ao longo da história desde os primeiros agrupamentos humanos, como comprovam pinturas rupestres encontradas nas cavernas de *Lascaux*, na França, e inscrições nas ruínas de Pompeia, por exemplo. Portanto, pode-se dizer que as intervenções murais são uma das formas mais antigas de representação do pensamento humano. A respeito especificamente do caso de Pompeia, Pedro Paulo Funari reforça:

> A grande massa da população romana, ainda que semianalfabeta, também gostava e, mesmo que não se pudesse ter livros publicados, era possível escrever nas paredes. As paredes preservadas de Pompeia, [...] trazem milhares de grafites populares, inscrições que tratam dos mais variados temas. Há poesias, desenhos, recados, troca de impressões, até exercícios escolares podem ser lidos [...]. A língua usada nas paredes não era a mesma que se usava na literatura ou na oratória, era mais simples e direta, cheia de 'erros'. (FUNARI, 2001, p. 121 apud NOGUEIRA, 2009, p.2).

Além disso, podemos citar como manifestações parietais os afrescos, técnica utilizada por pintores desde a Antiguidade, considerada por muitos a mais antiga forma de pintura mural, sendo particularmente valorizada pelos artistas durante o Renascimento. Os afrescos também foram fonte de inspiração para o trabalho dos muralistas mexicanos, como Rivera, Orozco e Siqueiros, que também usaram as paredes e muros como suporte para sua arte já no início do século XX.

O grafite, tal qual conhecemos hoje, surge em Paris em maio de 1968 como uma forma de protesto ligado ao movimento estudantil, que reivindicava reformas no setor educacional. Rapidamente, o movimento cresceu com a adesão também dos trabalhadores insatisfeitos com o presidente Charles De Gaulle, resultando na maior greve geral da França.

Reação a um momento de forte repressão política, as inscrições na forma de palavras de ordem, poesias, provérbios, nem sempre acompanhados de desenhos, tinham como objetivo expressar o descontentamento de uma parcela da população com as decisões do então governo francês. Assim, o grafite aparece como movimento ligado à liberdade de expressão e ao questionamento político-ideológico, que logo mostra sua potencialidade como manifestação ao ganhar espaço em diversas partes do mundo.

A partir da década de 1970, o grafite passa a fazer parte também da paisagem de Nova York como forma de afirmação identitária das comunidades latina e negra oriundas dos bairros do *Bronx* e do *Brooklin.* As frases coloridas, que tomaram conta dos metrôs e trens urbanos, faziam quase sempre referência ao nome das gangues e de seus membros, as chamadas *tags*[61]. Amplamente reprimido pela prefeitura, o grafite, vindo dos guetos de Nova York, influenciou diretamente o movimento que se espalhou pelos países da América latina.

> O de 68 em Paris (também em Berlim, Roma, México, Berkeley) se fez com palavras de ordem antiautoritárias, utópicas e fins macropolíticos. O grafite de Nova Iorque, escrito em bairros marginais e no metrô, expressou referências de gueto com propósitos micropolíticos; incompreensível às vezes para os que não manejavam esse código hermético, foi o que mais tipicamente quis delimitar espaços em uma cidade em desintegração e recuperar territórios. (CANCLINI, 2000, p. 337).

Não é exagero afirmar que o grafite nova-iorquino gera imediata identificação com os moradores das periferias dos países latino-americanos. Parcela excluída do processo de comunicação de massa, os moradores da periferia enxergam no grafite a possibilidade de dar visibilidade aos problemas enfrentados por eles dentro do espaço urbano. Mais do que uma linguagem estética, o grafite é também uma manifestação social.

> Os grafiteiros remodelam a cidade e devolvem a ela um caráter de comunicação compartilhada, de recepção de novos significados, tensões e mudanças. Fazem dos espaços da cidade espaços de opinião, de investigação, de diálogo e, por que não, da Arte. (RAMOS, 2007, p. 1269).

Gestado nos movimentos de contracultura, expressão ligada diretamente às questões sociais e contradições que constituem o tecido urbano, o grafite conquistou seu espaço não só como linguagem própria da periferia, mas também como uma das formas de comunicação que melhor codifica as inquietações do homem urbano contemporâneo. Isso quer dizer que a poesia feita à base de *spray*, realizada muitas vezes por artistas anônimos, rapidamente passou a ser reconhecida como uma forma de reflexão sobre a vida nas grandes cidades, levantando

---

61 No vocabulário do grafite, *tag* quer dizer assinatura. As *tags* são usadas tanto para assinar os grafites, quase sempre na forma de pseudônimos, quanto para marcar o território com o nome de uma gangue ou grupo, por exemplo.

questões como a precariedade das moradias populares, a violência urbana, as drogas, a falta de saneamento básico, entre outros problemas que fazem parte do dia a dia de qualquer cidade grande.

Nesse contexto, o grafite sofre uma crescente valorização como expressão artística, sendo definitivamente assimilado pelo mercado das artes, ganhando espaços em exposições em museus e galerias. Grafiteiros como Jean-Michael Basquiat, Keith Haring e Kenny Scarf ganham *status* de artista, tornando-se objeto de estudos, livros, filmes, bem como estampa de diversos produtos.

> Grande canal de comunicação, sem conexão com fibra ótica ou cabo elétrico, mas conectado diretamente com a cidade, com o público, com o aqui e agora, os grafites criados nos "udigrúdi" das cidades levaram o ocidente a presenciar pública e anonimamente o questionamento de muitos de seus valores estabelecidos, entre eles o da ocupação dos espaços da cidade e o da apresentação e valoração da Arte. Se uma nova forma de política emerge desse contexto com ela uma nova forma de comunicação e de arte. (RAMOS, 2007, p.1267).

Em âmbito nacional, temos Gustavo e Otávio Pandolfo, conhecidos como Gêmeos, talvez os grafiteiros brasileiros mais reconhecidos pelo público dentro e fora do país, observamos que as grandes figuras humanas amarelas, marca registrada da dupla, hoje estão espalhadas por diversos lugares do mundo: França, Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, Índia, China e até mesmo na Sibéria.

Sintoma de que o grafite passa a figurar como uma linguagem artística de alto valor agregado, o qual perpassa pela validação do sistema de que seus códigos visuais são parte integrante, não mais de uma forma menor de arte, mas de um movimento artístico plenamente reconhecido como tal. O que antes era marginal passa a ser engendrado e absorvido pela lógica capitalista, passando a ser objeto de consumo de uma sociedade cada vez mais ávida por novidades.

> De fato, o grafite, enquanto movimento social e artístico, cruza o território marginal em direção à institucionalidade, às vezes como forma de inserção social ou como simples fetichização. O mesmo que ocorre com os movimentos alternativos, aos poucos absorvidos como moda e incorporados à lógica do mercado. (LAZZARIN, 2013, p.6).

Diferentemente das palavras de ordem usadas nas primeiras inscrições de 1968, o grafite contemporâneo expandiu seu universo simbólico, incorporando uma miscelânea de referências visuais que passam pela cultura *pop*, cinema, desenhos animados, histórias em quadrinho, videogames, videoclipes e pela própria *internet*. Com isso, vemos a valorização da livre representação figurativa pelos artistas e a adoção de temas que vão além das questões sociais e retratam o lirismo, o humor, o imaginário psicológico e a temas do cotidiano.

Se pensarmos no trabalho desenvolvido nacionalmente, levando em consideração grafiteiros como Alex Vallauri, Mundano, Zezão, entre outros, este dialoga intimamente com o imaginário popular brasileiro. Exemplos disso são a releitura do "Abaporu", quadro de Tarsila do Amaral, feita por Mundano, e os grafites dos Gêmeos, baseados no folclore nordestino. Sendo assim, podemos dizer que a plasticidade do grafite feito hoje, principalmente no Brasil, está diretamente ligada à intercessão entre o culto, o popular e o massivo.

O culto[62] é aqui entendido como valores herdados de uma visão academicista do fazer artístico, noções que vão desde a perspectiva linear, cânone da pintura clássica, ao estudo de técnicas e escolas e movimentos artísticos até passar pelo arcabouço iconográfico das grandes obras de arte que povoam os espaços institucionais de apreciação da arte, como museus e galerias.

> Uma classificação rigorosa das *coisas*, e das *linguagens* que falam delas, sustém a organização sistemática dos *espaços* em que devem ser consumidos. [...] Ser culto em uma cidade moderna consiste em saber distinguir entre o que se compra para usar, o que se rememora e o que se goza simbolicamente. (CANCLINI, 2000, p.301).

Trazendo o grafite para a realidade local, temos a obra da artista plástica paraense Drika Chagas, cujos grafites, nos últimos cinco anos, vêm enchendo os mais variados espaços da cidade de Belém – de ruas a bares e restaurantes –, com sua poética ligada à *pop art*, ao Surrealismo e à incorporação de signos visuais amazônicos.

O interesse de Drika Chagas pelo grafite surgiu ainda na adolescência, momento em que artista teve contato com esta expressão por meio de publicações sobre o gênero. Nascida em Belém em 1985, artista visual graduada em Artes Plástica pela Universidade Federal do Pará, Chagas vem desde 2009 trabalhando profissionalmente com a linguagem do grafite, quando participou de sua primeira exposição coletiva, "Ambiente Cultural", realizada na Galeria Theodoro Braga.

Em 2010, Drika Chagas realizou sua primeira exposição individual intitulada "Encomodos", na Taberna São Jorge, antigo bar da cidade. No ano de 2011, veio a exposição "Cidade Labirinto", no Centro Cultural SESC Boulevard. Em 2012, a exposição "ELAS"

---

62 Canclini usa o termo "culto" em oposição à "popular": "os historiadores sociais da arte, que revelaram as dependências da arte culta em relação ao contexto social, quase nunca chegam a questionar a fenda entre culto e popular, que em parte se sobrepõe à cisão entre rural e urbano, entre tradicional e moderno" (CANCLINI, 2000, p.242).

ocupou o Espaço Cultural do SESC Doca. Ainda em 2012, Drika apresentou seus trabalhos no Foyer das Artes, no SESC Santana na cidade de São Paulo, primeira exposição individual da artista fora de sua cidade natal.

Acreditamos que as obras de Drika Chagas, ao mesmo tempo em que se comunicam com a linguagem universal do grafite, em especial com o estilo *lowbrow*[63], expressam as singularidades e as contradições da metrópole da Amazônia. Desta maneira, o trabalho da artista é marcado pela dialética entre o local e o universal, entre o regional e o global.

Vamos procurar demonstrar de que forma o grafite de Drika Chagas é fruto do processo de hibridização, de acordo com a abordagem de Canclini (2000), visto que conjuga a mistura de diversos elementos culturais, além de combinar linguagens e signos visuais oriundos do *pop surrealismo* com a visualidade amazônica: a chita, a palafita, a rede, entre outros.

Visualidade Amazônica na Poética de Drika Chagas

A expressão "culturas híbridas" vem sendo largamente utilizada nos estudos dos processos culturais contemporâneos. Cunhada por Néstor-García Canclini, em sua obra de mesmo nome, o conceito parece ter conseguido a difícil tarefa de definir as imbricadas interseções entre culturas, a partir de uma abordagem que considera a reorganização das identidades, a dissolução de fronteiras culturais, a expansão tecnológica e midiática que caracterizam a produção e o consumo de bens culturais pelas sociedades de hoje. Como reitera Lúcia Santaella:

> De fato, não poderia haver um adjetivo mais ajustado do que "híbrido" para caracterizar as instabilidades, interstícios, deslizamentos e reorganizações constantes dos cenários culturais, as interações e reintegrações dos níveis, gêneros e formas de cultura, o cruzamento de suas identidades, a transnacionalização da cultura, o crescimento acelerado das tecnologias e das mídias comunicacionais, a expansão dos mercados culturais e a emergência de novos hábitos de consumo. (SANTAELLA, 2008, p.20).

Como já vimos, o grafite é fruto da combinação de questões políticas, ideológicas, identitárias e de matrizes culturais diversas: culta, popular urbana e massiva ou midiática (cf. CANCLINI, 2000). Dentro da sua lógica estética e comunicacional, as mediações com as mais diversas linguagens são válidas e possíveis. Esta miscelânea de referências torna o

63Termo que começou a ser usado em meados da década de 1990 pelo cartunista Robert Williams para definir suas pinturas. Autodepreciativo, *lowbrow* significa "baixo nível". Uma ironia de Williams em relação ao termo *highbrow,* amplamente usado para definir uma arte mais intelectualizada e elitista.

grafite uma arte híbrida por natureza. É justamente por isso que Canclini define o grafite como gênero que melhor materializa as suas postulações:

> Mas há gêneros constitucionalmente híbridos, por exemplo, o grafite e os quadrinhos. [...] Lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva. (CANCLINI, 2000, p.336).

É a partir deste referencial teórico que vamos analisar o trabalho de Drika Chagas, colocando sua obra como resultado de hibridização entre as tendências do grafite contemporâneo, materializado no estilo *Lowbrow* – fonte de inspiração da artista –, a visualidade amazônica, entendida como uma série de elementos estéticos e pictóricos vindos da cultura popular urbana, e dos conhecimentos adquiridos em sua formação acadêmica em artes plásticas.

O estilo *Lowbrow* é uma das várias tendências que dominam o campo das artes gráficas atualmente, tendo seguidores no design, na ilustração e no grafite. Inspirado nos movimentos de vanguarda, como Dadaísmo e Surrealismo, e largamente influenciado pela *Pop Art*, o *Lowbrow* une o lírico ao bizarro, o *kitsch* ao sofisticado, criando um universo estético e simbólico que evoca o onírico, o erotismo e a melancolia. Também chamada de surrealismo pop, essa estética se caracteriza, quase sempre, pelo uso de representações figurativas, temas que extrapolam a realidade, daí ser chamada de surrealista, e técnica apurada na execução. São exemplos de artistas que utilizam este estilo AjFosik, **Camille Rose Garcia** e **Tim Biskup**[64].

> Proveniente da arte urbana e dos temas ligados à ilustração e ao universo infanto-juvenil, muitas vezes bizarro e devido à variação de seus personagens, a arte *Lowbrow* promove uma reflexão sobre a arte *underground* de cunho *"Pop"*. Ela é influenciada por desenhos animados clássicos, como Mikey, caricaturado por Ed "Big Daddy" Roth, em seu anti-herói RatFlink, e, ainda, pela publicidade, *animes* japoneses, circo, grafite, arte urbana, Surrealismo, cultura *Pop*, arte psicodélica, ilustrações "retrôs", como as *pinups*, tatuagens e fetiches adultos. (OLIVEIRA, 2012, p. 582).

Podemos dizer que a estética *pop* surrealista se constitui como a principal referência dos grafites de Drika Chagas. Suas figuras humanas, quase sempre fantasmagóricas, nos transportam para uma atmosfera onírica, nos descolando da realidade. Apesar de alegres e coloridos, seus desenhos guardam uma profunda melancolia, que pode ser identificada através

64Os três artistas citados fizeram parte da primeira exposição totalmente dedicada ao *Pop* Surrealismo realizada no Brasil, chamada MADE IN AMERICA, que aconteceu na galeria Choque Cultural, na cidade de São Paulo em 2008.

da expressão corporal dos personagens cabisbaixos e de ombros caídos, como pode ser observado em todas as figuras que apresentaremos neste artigo como figuras.

No tocante ao uso desta técnica, o trabalho da artista está em consonância com o que é produzido no grafite em âmbito mundial. O estilo *Lowbrow*, portanto, coloca o trabalho de Drika Chagas em contato direto com uma série de referências vindas do universo massivo: *animes*, quadrinhos, videogames, cinema, entre outros.

Acreditamos que a visualidade amazônica se transmuta para dentro de sua obra por meio da observação empírica da paisagem, dos tipos populares, das cores e texturas que estão impressas em cada canto da nossa cidade. Como uma *flâneur* [65], a artista captura a aura daquilo que faz parte do nosso cotidiano enquanto espaço urbano cheio de contradições e desigualdades, de belezas e feiuras. Dentro dessa lógica, qualquer coisa pode ser um gatilho para a inspiração da artista: a estampa do vestido de uma senhora no ônibus, os azulejos da Cidade Velha ou as moradias populares. Sobre a maneira como as transformações no tecido urbano afetam diretamente a obra de um artista, Argan discorre a respeito do trabalho de Jackson Pollock:

> Cada um de nós, em seus itinerários urbanos diários, deixa trabalhar a memória e a imaginação: anota as mínimas mudanças, a nova pintura de uma fachada, o novo letreiro de uma loja; curioso com as mudanças em andamento, olhará pelas frestas de um tapume para ver o que estão fazendo do outro lado; imagina e, portanto, de certa forma, projeta que aquele velho casebre será substituído por um edifício decente, que aquela rua demasiado estreita será alargada, que o trânsito será mais disciplinado ou até mesmo proibido naquele determinado ponto da cidade; lembra-se de como era aquela rua quando, menino, a percorria para ir à escola ou quando, mais tarde, por ela passeava com a namorada; ou o famoso incêndio, o crime de que falaram todos os jornais, etc.[...] Como o espaço da pintura de Pollock, o espaço da cidade interior tem um ritmo de fundo constante, mas é infinitamente variado, muda de figura e de tom do dia para a noite, da manhã para a tarde – o espaço da rua que percorremos de manhã para ir trabalhar é diferente do espaço da mesma rua percorrida à tarde. (ARGAN, 1995, p. 232-233 apud NOGUEIRA, 2009, p.7).

A partir da observação do acervo de obras da artista, percebemos que a visualidade amazônica se traduz em, pelo menos, três esferas distintas: na utilização de tipos populares reconhecíveis; na captação de cores e texturas; e no emprego de elementos que fazem parte da

65 *Flâneur* deve ser entendido a partir das formulações de Walter Benjamin sobre Charles Baudelaire: alguém que experimenta esteticamente o espaço urbano por meio do olhar. Para saber mais: Baudelaire, Charles. "O pintor da vida moderna". Sobre a modernidade. São Paulo: Paz e terra, 2001.

paisagem urbana da nossa região. As quatro obras da artista escolhidas para este artigo são justamente fruto da combinação dessas três esferas. É importante dizer que nem sempre teremos esses três aspectos presentes nas obras ao mesmo tempo.

Como já destacamos, o grafite de Drika Chagas está impregnado da visualidade urbana captada por meio da observação do espaço da cidade. Sendo assim, percebemos a presença dos tipos populares facilmente encontrados nas esquinas da capital paraense. São exemplos disso a "erveira" mostrada na figura 1 e a ribeirinha da figura 2.

A "erveira", de acordo com a cultura popular amazônica, é a mulher que detém o conhecimento do poder das ervas, banhos e mandingas que curam doenças, afastam mal-olhados, trazem sorte, dinheiro e até mesmo amor. Na figura 1, percebemos que Drika Chagas materializou a figura que habita nossa imaginação: uma figura humana que remete a uma senhora idosa com ares de feiticeira, quase uma Matinta Pereira. A artista reverencia a sabedoria popular ao colocar uma espécie de coroa na cabeça da "erveira", demonstrando o *status* desta figura no imaginário paraense. Os pés da figura humana estão dentro de uma bacia cheia de ervas, demonstrando que ela se prepara para um ritual. Provavelmente, o banho de cheiro, típico da época do Círio de Nazaré, visto que a mulher segura na mão esquerda diversos frascos de banho e um brinquedo de miriti na mão direita, elementos próprios desta festa popular.

Figura 01

Fonte: acervo pessoal Drika Chagas

Na figura 2, podemos observar a presença de uma ribeirinha, tipo presente não só na paisagem de Belém como na paisagem de toda a região amazônica. Não seria possível, no entanto, chegarmos a essa conclusão sem observar o próprio suporte usado por Drika Chagas para dar vida ao seu grafite: a embarcação. A região amazônica é entrecortada por rios, o que torna barcos e canoas meios de transporte característicos da paisagem. Até hoje são os meios de transporte mais utilizados pela população ribeirinha no fluxo entre cidades e vilarejos. Assim, é interessante observar como a visualidade amazônica pode se traduzir na obra da artista até mesmo na escolha do suporte utilizado.

Figura 02

Foto: acervo pessoal Drika Chagas

Falar da presença da cultura popular na obra de Drika Chagas passa diretamente pelas cores e texturas usadas pela artista em seus grafites. É fácil perceber repetição de um elemento em quase todos os trabalhos: a reprodução dos padrões florais e cores da chita. Tecido de baixo custo, geralmente associado à vestimenta popular, a chita, recentemente, passou a ser valorizado como elemento *kitsch,* começando a fazer parte de coleções de grandes estilistas. Para a cultura amazônica, representa a vestimenta do habitante do interior e do ribeirinho. Ele também é usado na confecção de roupas folclóricas ligadas aos festejos juninos e às danças típicas do Pará, como o carimbó.

Drika Chagas reproduz as padronagens florais típicas da chita por meio da técnica da máscara vazada ou *stencil*. Na figura 3, por exemplo, vemos que a figura feminina exibe em seu vestido exatamente a mesma padronagem de minúsculas flores amarelas presente no tecido real que completa a obra. Desta maneira, a artista cria uma conexão direta entre o grafite e as cores e texturas vindas da cultura popular por meio da intercessão visual entre o vestido grafitado e o objeto real, o tecido de chita.

Figura 03
Foto: Rodolfo Nogueira

Podemos dizer ainda que a combinação entre o grafite e os objetos reais dissolve as barreiras entre o onírico, representado pelo grafite, e o material, representado pela peça de tecido e pela máquina de costura. É como se, neste momento, um portal se abrisse, permitindo que o grafite, representação gráfica inanimada em duas dimensões, ganhe vida, podendo interagir com os dois objetos.

É possível observar a presença das padronagens ligadas à estética da chita também nas figuras 1, 2 e 4, demonstrando que o tecido para a artista talvez seja não só fonte de inspiração, mas um fetiche. Deste modo, a chita presente no trabalho de Drika Chagas conecta seus grafites diretamente com as cores e texturas usadas nas vestimentas da população amazônica com o artesanato da região e até mesmo com o folclore.

Outro aspecto da visualidade amazônica presente nos grafites de Drika Chagas é a captação de signos próprios da paisagem da nossa região. Tomemos como exemplo a figuras 2 (acima) e 4, os dois grafites trazem um elemento particular do ambiente dos grandes centros urbanos na Amazônia: a palafita. Moradia popular típica da periferia, a palafita é a materialização da precariedade da habitação em um ambiente de crescimento urbano desordenado e da falta de políticas públicas ligadas à questão das moradias populares.

Figura 04

Foto: Raquel Rodrigues

Não seria exagero dizer, assim, que a palafita está aqui como elemento visual que representa as contradições e desigualdades que marcam o espaço urbano. Em contraponto às construções de novas edificações voltadas, principalmente, para classe média e classe média alta, vemos a persistência da palafita na paisagem urbana, tornando a cidade um espaço de confronto visual entre o sofisticado e o rústico, entre a riqueza e a pobreza. À direita do grafite, podemos observar que várias moradias populares feitas de madeira brotam de uma árvore. Parece que a artista está nos mostrando que, como frutos, as moradias populares se multiplicam mais e mais na paisagem urbana da Amazônia.

Neste contexto, não é de se estranhar que a criança mostrada na figura 4 esteja sendo consolada pelas cinco figuras fantasmagóricas vestidas de azul. De alguma forma, os seres mágicos parecem querer confortar a criança que vive em uma área da cidade marcada pela precariedade e pela violência urbana. A figura feminina vestida de vermelho, por sua vez, contrasta de forma lírica com a pobreza do ambiente em que está inserida, promovendo um encontro entra a beleza e as desigualdades que marcam o espaço de nossa cidade. Ela segura uma lamparina, elemento que remete não só a precariedade no fornecimento de energia, mas indica que a figura feminina guia o caminho das cinco figuras fantasmagóricas. Ainda sobre a figura feminina, vale ressaltar que seu vestido vermelho se estende em espécie de varal. Na periferia, é comum que os cômodos das casas sejam separados apenas por pedaços de tecido.

Mais que um signo da visualidade da periferia, acreditamos que o tecido está presente aqui representando a pouca privacidade que existe nessas áreas. Neste momento, Drika Chagas traz mais do que um elemento visual para sua obra, ela discute as próprias relações que se estabelecem naquele espaço a partir da proximidade forçada entre os membros de uma mesma família e até mesmo entre vizinhos.

É difícil não associar as figuras humanas, quase sempre melancólicas, dos trabalhos de Drika Chagas, quando colocadas em cenas que remetem à pobreza e às condições de vida do morador da periferia, a uma crítica aos problemas sociais tão presentes no espaço urbano. É como se aquela tristeza fosse resultado da própria relação do personagem com o espaço representado na obra. Como moradores da periferia, essas pessoas podem fazer pouco para transformar a realidade em que vivem. Oprimidos pelo sistema, eles se encontram alijados de alguns serviços essenciais, como saneamento básico, por exemplo.

Não estamos dizendo que a crítica social está no cerne das obras da grafiteira, mas que de certa forma os grafites de Drika Chagas não se encontram tão distantes dos produzidos por seus antecessores. A reflexão sobre o espaço da cidade e a maneira como este afeta seus moradores, principal temática do grafite contemporâneo, está presente em seu trabalho. Mesmo que de forma inconsciente, a artista consegue captar aquilo que nos incomoda, transformando as contradições do espaço urbano em expressão artística.

Conclusão

Gestado nos movimentos estudantis de 1968, usado como forma de expressão identitária pelas comunidades negra e latina nos idos de 1970 e, posteriormente, incorporado ao movimento *Hip Hop*, o grafite foi rapidamente entendido, em oposição à pichação, como uma expressão artística legítima com seus próprios códigos estéticos. Forma de comunicação visual urbana baseada nas artes gráficas, que melhor expressa as contradições e desigualdades do espaço das grandes cidades.

Assim, o grafite sofreu um processo de institucionalização pelo mercado das artes, passando a ocupar os espaços de museus e galerias. Desta forma, os grafiteiros e suas obras passaram a fazer parte da ciranda capitalista como mais um bem de consumo a ser adquirido e consumido.

Antes de tudo, no entanto, o grafite é uma arte híbrida que nasce da combinação de questões políticas, ideológicas, identitárias e de matrizes culturais diversas: culta, popular

urbana e massiva ou midiática. Linguagem artística que, junto aos quadrinhos, melhor representa o conceito de *culturas híbridas*, usado como referencial teórico deste trabalho.

Nesse contexto, temos os grafites da artista plástica paraense Drika Chagas, cujo trabalho dialoga ao mesmo tempo com o culto, visto que a artista possui formação acadêmica em Artes Plásticas, com o massivo e midiático, presente na utilização do estilo *lowbrow* em seus grafites, e com a cultura popular urbana, representada pelos signos visuais captados por ela diretamente da cultura amazônica.

A reinterpretação da visualidade amazônica, fruto de nossa investigação, está presente na obra da artista em três esfera distintas: na utilização de tipos populares reconhecíveis; na captação de cores e texturas; e no emprego de elementos que fazem parte da paisagem urbana da nossa região. Elementos captados por meio da observação empírica dos espaços de uma grande metrópole, que possui suas contradições e suas belezas e que têm uma cultura popular diversa e plural.

Seja na utilização das padronagens da chita, seja na materialização de tipos populares ou na captação de signos da paisagem urbana, a grafiteira consegue com sensibilidade apreender elementos da visualidade amazônica e combiná-los à linguagem do grafite. Desta forma, a poética do trabalho de Drika Chagas se encontra justamente na fusão dos elementos estéticos e pictóricos que compõem a cultura amazônica com o estilo universal do *lowbrow*, criando uma dialética entre o regional e o global sem que um descaracterize o outro. Sendo assim, os grafites da artista são a representação viva do processo simbiótico que caracteriza qualquer produção cultural no mundo contemporâneo.

Drika Chagas ainda é uma artista muito jovem. Portanto, sua obra ainda tem um longo caminho a ser trilhado. Este trabalho aponta apenas um aspecto dos seus grafites. Acreditamos que nossas observações a respeito de suas obras devem ser revisitadas daqui a algum tempo, quando o trabalho da artista estiver mais maduro. Quem sabe nossas considerações sejam definitivamente validadas ou encontremos, talvez, uma nova Drika Chagas.

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000.

HONORATO, Geraldo. **Grafite: da marginalidade às galerias de arte**. Curitiba, 2009. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1390-8.pdf>. Acesso em: 6 de março de 2013.

KRAUSS, Regina & LOPES, Marcelo Silvio. O sujeito e a visualidade:

parábolas do olhar contemporâneo. **Revista Visualidades**, Goiânia v.8 n.2 p. 251-267, jul.-dez. 2010

LARA, Arthur Hunold. **Grafite - arte urbana em movimento.** 1996. 130 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/grupo_estudos/GE01-3262--Int.pdf>. Acesso em: 11 de março de 2013.

LAZZARIN, Luis Fernando. Identidade e arte da rua: contribuições do movimento grafite para a educação. **GE: Educação e Arte** / n.01. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/grupo_estudos/GE01-3262--Int.pdf>. Acesso em: 6 de março de 2013.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

NOGUEIRA, Cristiana. A (im)permanência do traço: rastro, memória e contestação. **Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP**, Nº 2. Macapá, dezembro de 2009. Disponível em: <http://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/35/n2Cristiana.pdf>. Acesso em: 10 de março de 2013.

OLIVEIRA, Lia Fernanda Ramos. Parábolas nonsenses. In: **Arte_Pesquisa**: Inter-relações. São Paulo, p. 573 – 585, 2012.

RAMOS, Celia Maria Antonacci. Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte. In: **16° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas**– Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais., Florianópolis, p. 1260 – 1269, 2007.

RIBEIRO, Christian Carlos Rodrigues. **A cidade para o movimento *hip hop***: Jovens afrodescendentes como sujeitos políticos. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/A-cidade-para-o-movimento-hip-hop.pdf. Acesso em: 23 de março de 2013.

SANTAELLA, Lucia. A ecologia pluralista das mídias locativas. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, nº 37,p. 20 -24, dezembro de 2008.

AS PRÁTICAS MUSICAIS E O PROCESSO DE APRENDIZAGEM DE ESTUDANTES COM SÍNDROME DE DOWN EM UMA TURMA DE VIOLINO COM CRIANÇAS TÍPICAS

Especialista em Educação Especial Ana Carolina Coimbra Bastos (SEMEC)

Ph.D em Educação Musical Áureo De Freitas (PPGARTES/UFPA)

Doutoranda em Artes Jessika Castro Rodrigues (PPGARTES-UFPA)

Graduanda Vívian Ferreira Pinho (UEPA)

Graduada Gilvaneth Costa Pantoja (UEPA)

RESUMO

A pessoa com deficiência está assegurada pela Lei Nº 13.146 e tem o direito à educação de qualidade em todos os níveis de aprendizado, de forma a alcançar maior desenvolvimento dos talentos. Esse é o caso da educação musical na perspectiva da educação inclusiva a pessoas com Síndrome de Down. Esta pesquisa é um estudo de caso, com o objetivo de descrever as práticas musicaisno ensino coletivo de violino e o processo de aprendizagem de estudantes com Síndrome de Down em uma turma com crianças sem nenhum transtorno. A prática musical realizou-se no Laboratório Experimental de Educação Musical (LEEM-PPGARTES/UFPA) durante os meses de março a junho de 2017. Adotou-se como técnica de coleta de dados a observação participante. Como instrumento de coleta, foi estruturado um roteiro de observação. Os resultados desse roteiro descrevem a rotina das aulas, apontando o comportamento e o desenvolvimento musical dos estudantes, a postura dos profissionais presentes em sala, como professor, monitores e pesquisadores.

Palavras chave: Práticas Musicais; Ensino de Violino; Educação Inclusiva; Síndrome de Down.

ABSTRACT

The disabled person isensured by the Law No. 13.146 and has the right to have a quality education at all levels of learning in order to achieve greater talent development.This is the case of music education in the perspective of inclusive education for persons with

Syndrome of Down.This research is a case study, with the purpose of describing the musical practices in the collective teaching of violin and the learning process of students with Syndrome of Down in a group with children without any disorder.The researchers carried out the musical practice in the Musical Education Experimental Laboratory (MEEL - PPGARTES / UFPA) during the months of March to June of 2017.The researchers adopted participant observation as a data collection technique. As an instrument of collection, an observation script was structured. The results of this script describe the routine of the classes, pointing out the behavior and musical development of the students, the posture of the professionals present in the room, as a teacher, monitors and researchers.

Keywords: Musical Practices; Teaching Violin; Inclusive Education; Syndrome of Down.

Introdução

Mediante a análise de um breve histórico da Síndrome de Down, verificou-se que, no início do século XVIII, na Europa, o pensamento científico ainda estava bastante pautado na concepção religiosa. Somente no final deste mesmo século, esses pensamentos se desvincularam, abrindo-se espaço para o surgimento da medicina moderna (FOUCAULT, 1998).

As primeiras pesquisas científicas de que se têm registros datam do século XIX.A partir disso, as causas e explicações de doenças e deficiências receberiam dados mais embasados, uma vez que diminuiriam suposições e opiniões subjetivas, sustentadas por fatores empíricos. Jean Esquirol, em 1838, foi o primeiro a fazer descrição de uma criança que possivelmente teria Síndrome de Down. Em seguida, Edoug Seguin, em 1846, também descreveu uma criança com o aspecto dessa síndrome, esta denominada por ele de “idiotia furfurácea”. Duncan, em 1866, fez o registro de uma menina “com uma cabeça redonda e pequena, olhos parecidos com chineses, projetando uma grande língua e que só conhecia algumas palavras” (MUSTACCHI & ROZONE, 1990). Foi neste ano que a síndrome conquistou reconhecimento como manifestação clínica, descrita por John Langdon Down e publicada em um trabalho:

> O cabelo não é preto, como é o cabelo de um verdadeiro mongol, mas é de cor castanha, liso e escasso. O rosto é achatado e largo. Os olhos posicionados em linha oblíqua. O nariz é pequeno. Estas crianças têm um poder considerável para a imitação (PUESCHEL, 2007, p.48).

Down estava influenciado pelo pensamento evolucionista de Charles Darwin. Em virtude da semelhança com indivíduos de etnia mongol, a síndrome foi erroneamente nomeada de “mongolismo” e a condição de “idiotia mongoloide”. Outros nomes como imbecilidade mongoloide, cretinismo furfuráceo, acromicria congênita, criança mal-acabada, criança inacabada também foram constantemente utilizados. Por gerarem conotações raciais e étnicas preconceituosas, essas terminologias cederam lugar ao nome conhecido, hoje, por síndrome de Down (PUESHEL, 2007).

Apenas em 1959, decorrente do avanço dos métodos de visualização cromossômica, Jerome Lejeune, pesquisador francês, constatou que a Síndrome de Down possui um cromossomo 21 extra. Com a descoberta, a teoria de Down sucumbiu, pois Lejeune comprovou que a síndrome advém do gene a mais do cromossomo 21, não sendo uma degeneração da raça. Contudo, o porquê desse cromossomo extra é uma incógnita para os cientistas.

O fato é que, conforme revelam os estudos, o contexto da Síndrome de Down sempre envolveu pessoas excluídas da sociedade devido à discriminação por estas serem consideradas diferentes, saindo dos padrões exigidos da sociedade. Até os dias atuais, a falta de conhecimento faz com que pessoas com a Síndrome de Down sofram preconceito em decorrência de características peculiares, como a lentidão motora e cognitiva, sem contar com seus traços físicos típicos da síndrome.

Assim, observou-se a necessidade de estimular a pessoa com Síndrome de Down a enfrentar da melhor maneira a realidade que a cerca e a vencer os obstáculos da síndrome, os quais podem acarretar dificuldades em relação à linguagem oral e à locomoção do indivíduo Down. Dessa forma, é importante que crianças que possuem essa anomalia sejam acompanhadas adequadamente, pois quanto mais cedo forem estimuladas, melhores serão os resultados de seu desenvolvimento geral.

As crianças com essa síndrome possuem traços que a caracterizam, tais como: características faciais; atraso no surgimento de dentes ou ausência deles, além disso, quando surgem, são pequenos, ou desalinhados, com formatos diferentes; língua hipotônica e projetada; palato estreito; seus cabelos são lisos e finos e o pescoço pode ter aparência mais grossa e larga. Ainda na infância, podem ser percebidas dobras soltas de pele, que desaparecem no decorrer dos anos. Outra característica intrigante são as pernas e os braços

curtos em relação ao crescimento do tronco, além de outras características que as tornam diferentes.

A música tem demonstrado ser uma grande facilitadora para o desenvolvimento dos seres humanos, inclusive de pessoas com dificuldades limítrofes como é o caso da Síndrome de Down. De acordo comWilye, apud Ravagnani (2009, p. 42),

> O fazer musical ajuda a criança com Síndrome de Down a se comunicar sem a necessidade de usar a linguagem verbal. Os elementos como a pulsação, o ritmo, a melodia, entre outros presentes em atividades musicais específicas, ajudam a criança a processar positivamente os sentimentos que tem sobre elas mesmas, além de exigirem respostas passivas e ativas, manipulação física, interação social, reações emocionais e habilidades cognitivas. (RAVAGNANI, 2009, p. 42)

Nessa perspectiva, o grupo de pesquisa Transtorno do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem (TDDA), conhecendo as características da síndrome e entendendo as necessidades de estimulação, lançou o seguinte questionamento: Quais as práticas musicais e o processo de aprendizagem de estudantes com Síndrome de Down em uma turma com crianças sem nenhum transtorno durante o ensino coletivo de violino?

Objetivo

Descrever as práticas musicais e o processo de aprendizagem de estudantes com Síndrome de Down em uma turma com crianças sem nenhum transtorno durante o ensino coletivo de violino.

Metodologia

Como técnica de coleta de dados foi realizada observação participante. O instrumento de coleta de dados adotado foi o diário de bordo. Para tanto, foi estruturado um roteiro de observação com os seguintes tópicos:

- Descrição da aula
- Comportamento dos profissionais presentes em sala
- Comportamentos dos alunos da turma

As aulas aconteceram no período de março a junho de 2017, aos sábados, no horário de 10:00 às 11:00 horas. Essas aulas foram ministradas por dois professores, uma violinista, graduada em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) e um violoncelista, graduando em Licenciatura Plena em Música pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

Durante as aulas, os professores contaram com o apoio de quatro monitores, que acompanhavam os estudantes, auxiliando-os quanto aos comandos do professor. Os quatro monitores são estudantes de graduação, sendo dois da UEPA e dois da UFPA. Todos treinados para realizar o atendimento ao aluno a cada aula.

Além dos monitores, os professores contaram com uma equipe de pesquisadoresconstituída por um Coordenador Geral, professor e doutor em Educação Musical, três doutorandos, sendo dois em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da UFPA e um em Administração pela Universidad Autónoma de Asunción no Paraguai, três mestrandos em Artes pelo PPGARTES da UFPA, cinco graduados em Licenciatura em Música e uma graduanda em Terapia Ocupacional da UEPA.

As aulas foram registradas por meio de fotos e filmagem. Para garantir os aspectos éticos, os responsáveis pelos estudantes assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). Para a análise dos resultados, foram elaboradas tabelas comas frequências das categorias comportamentais dos estudantes com Síndrome de Down que serão identificados como Aluno A, Aluno B, Aluno C e Aluno D.

Foram matriculados doze estudantes de seis a nove anos, sendo quatro do gênero masculino e oito do gênero feminino. Oito estudantes são típicos, sendo dois do gênero masculino e seis do gênero feminino. Quatro estudantes apresentam Síndrome de Down, sendo dois estudantes do gênero masculino e dois do gênero feminino.

Resultados

No primeiro dia de aula, 4 de março, após a sinalização da entrada com uma canção tocada no violino, a professora apresentou-se para as crianças, que também fizeram o mesmo e, depois, foram organizadas num semicírculo, o qual foi delineado previamente no chão com fitas azuis. Após a apresentação, ao som da canção “levantar o braço”, aconteceuo alongamento corporal. Em seguida, com o comando da professora, os alunos, um por um, foram pegar o instrumento: os menores, os violinos de capa vermelha; e os maiores, os de capa preta. Os próprios alunos os retiraram dos cases. A professora pediu que repousassem o violino em cima do mesmo e apresentou-lhes as “partes do violino” (anatomia). Deu o comando para que, sentados, os alunos virassem a voluta para o lado esquerdo, como se fosse um violão, segurando no corpo do violino. Depois, a docente mostrou e nomeou a corda Mi e pediu para que falassem o nome quatro vezes. Permitiu-lhes que experimentassem a sensação de tocar essa corda e, finalmente, executassem-na de forma ordenada, quatro vezes e de

acordo com seu comando. Repetiu o mesmo procedimento com a cordaLá. Após executarem a nota Lá no pulso, a professora ligou com a nota anterior. Primeiramente, quatro vezes cada, depois dois tempos de cada uma (Lá – Lá - Mi – Mi). Acrescentou pausas de semínima, pediu aos alunos que falassem a sequência “Mi – Mi – Pausa – Pausa – Lá – Lá – Pausa – Pausa”. Deu o comando para que posicionassem o instrumento, executassem e solfejassem a sequência simultaneamente. A professora explicou-lhes que, ao ouvirem a música de despedida, deveriam guardar o violino no respectivo lugar.

Estiveram presentes nove crianças, entre estas, três com Síndrome de Down. Os alunos B e D entraram depois do restante da turma. O aluno B, desde o princípio, não se sentou junto aos demais no semicírculo, nem foi buscar o instrumento. O aluno D levantou-se em direção ao palco e depois ficou correndo pelo ambiente, e não retornou para o lugar. O aluno B não quis tocar, entretanto se sentou junto aos outros, levantando para sair antes do comando.

Havia três monitores. Somente a monitora do aluno D se manteve, desde o início da aula, controlando-o. Os pesquisadores sentaram-senas cadeiras do auditóriopara observar a aula. A professora conseguiu manter a aula organizada e bem estruturada, dando a devida atenção a todos.

Na segunda aula, dia 11 de março, após o acolhimento da turma, os alunos foram buscar os instrumentos, retiraram-nos dos cases e o professor relembrou os nomes das partes do violino. Executaram quatro vezes a corda Mi, repetindo a sequência três vezes, passando para a corda Lá. O professor acrescentou a sequência com a pausa de semínima. Relembrou novamente a anatomia e os nomes das cordas, agora só apontando para que eles respondessem. Solicitou aos alunos para que, em pé, posicionassem o instrumento e tocassem a sequência “Mi – Mi – Pausa – Pausa – Lá – Lá – Pausa – Pausa”, repetindo a mesma cinco vezes, tocando e solfejando. Ao final da última execução, foi tocada a canção de despedida.

A aula foi ministrada pelo outro professor e havia quatro monitores. Uma das pesquisadoras auxiliou os alunos típicos. Nesta aula, estiveram presentes onze alunos, entre estes, quatro têm a síndrome. O aluno B não participou do acolhimento, ficou andando pela sala. O aluno D levantou-se após o acolhimento e permaneceu andando pela sala. Próximo ao final da aula, o aluno B saiu do lugar em direção ao palco e só retornou para guardar o violino.

No dia 18 de março, ocorreu a terceira aula. Após o acolhimento e o alongamento corporal, as crianças foram buscar os instrumentos. A professora deu o comando para que ficassem em pé segurando o corpo do instrumento com a mão esquerda e em frente ao corpo. Posicionaram o instrumento no ombro esquerdo, com a ponta do polegar direito no espelho e o indicador na corda Mi. O comando para a postura correta foi repetido diversas vezes durante a aula. Reproduziram com o solfejo quatro tempos na corda Mi, de acordo com o pulso dado pela professora ou conforme ela apontava na partitura. Nesta aula, foram acrescentadas partituras com as notas Mi e Lá. Em seguida, passaram para o pizzicato, repetindo quatro vezes a sequência. A docente deu um tempo para descanso e depois recomeçou a mesma sequência, desde o posicionamento do violino no ombro até o solfejo e o pizzicato na corda Lá. A professora ensinou a "posição de descanso", que no caso seria o corpo do violino debaixo do braço. Após a execução nas duas cordas, os alunos tocaram as duas cordas seguidas, sempre seguindo o pulso. Depois de relembrar a anatomia do instrumento, a aula foi finalizada.

A aula foi ministrada pela professora. Como era novidade a posição no ombro, a docente dirigiu-se a cada um para explicá-la. A monitora do aluno B contou com o apoio de uma das doutorandas. Os monitores permaneceram sempre nos lugares, evitando excessivo contato físico com os alunos.

Estiveram presentes dez alunos, entre eles, os quatro com Síndrome de Down. O aluno B iniciou sem o alongamento, não sentou no semicírculo, nem foi buscar o instrumento. O aluno D começou a andar pela sala após o alongamento, distraiu-se com a câmera e não quis pegar o instrumento, nem retornou para o semicírculo. O aluno A respondeu bem aos comandos nas aulas anteriores, precisando de auxílio somente para manter a postura, entretanto, neste dia,apesar de a professora ordenar que obedecesse à monitora, ele saiu do lugar três vezes. Ele também demonstrou estar sonolento, pois não quis ficar em pé a maior parte do tempo. O aluno B pouco pegou no instrumento e saiu do lugar onde estava sentado a maior parte do tempo somente para caminhar. Os alunos B e D sentaram no meio da sala para conversar e brincar. O aluno C respondeu a todo o conteúdo ministrado. Somente sete minutos depois que todos saíram, o aluno D guardou o instrumento.

A quarta aula aconteceu no dia 25 de março. Antes que os alunos pegassem os violinos, o professor relembrou as partes do instrumento e os nomes das cordas, tocando o pizzicato para que respondessem. Ensinou-lhes um passo a passo para posicionar: 1 – separar os pés; 2 – violino na frente; e 3 – violino no ombro. Repetiu somente o passo a passo duas

vezes para, finalmente, executar a sequência rítmico sonora nas cordas Mi e Lá três vezes. Passaram para a corda Ré e depois para a corda Sol, repetindo a sequência, desde o passo a passo, três vezes. O professor colocou as partituras e inclui a pausa de semínima. Voltou para as cordas Mi e Lá, acrescentando as outras duas notas, executando assim uma nova sequência. O professor realizou alguns exercícios para relaxamento e alongamento, devido ao desconforto da posição. Repetiu uma última vez as atividades nas cordas Ré e Sol para finalizar.

A aula foi ministrada pelo professor e quatro monitores o acompanharam. A monitora do aluno A conseguiu que ele acompanhasse o conteúdo, mas o mesmo executou sentado.

Estiveram presentes nove alunos, entre estes, os alunos A, B e C. O aluno B, desde o início, não se juntou à turma, pegou o instrumento e caminhou pela sala. Os alunos A e C sentaram após o acolhimento. Foi observado que uma das alunas típicas conversava bastante, chegando a distrair os demais colegas, além de interferir nas falas do professor. Próximo ao término da aula, os alunos A e B sentaram juntos para conversar.

Na quinta aula, dia 1 de abril, após o processo de acolhimento, o professor ensinou um passo a passo diferente do anterior: 1 – violino na frente; 2 – cabeça para o lado (direita); 3 – violino no ombro; e 4 – queixo na queixeira. O procedimento foi repetido quatro vezes. Foi executada a seguinte sequência: Mi (4x) – Lá (4x) – Ré (4x) – Sol (4x). Primeiro, foi solfejada, depois lida na partitura. Nesta aula, foram apresentados a Clave de Sol, o Pentagrama e o Ritornello. Em seguida, os alunos executaram a mesma sequência, porém com as pausas de semínimas, solfejaram e tocaram simultaneamente. A atividade foi repetida cinco vezes com paradas os alunosdescansarem. Foi notória a dificuldade que os alunos tiveram para assimilar e executar esta última sequência. Ao final, o professor tocou as cordas, para que os alunos respondessem com os devidos nomes, sem que estivessem visualizando.

Nesta aula, estiveram presentes onze alunos. O aluno B iniciou sentado nas cadeiras do auditório, depois, sentou-se com os demais e bateu o instrumento no chão. O aluno A no meio da aula foi para o auditório sentar-se, recusando-se a obedecer às monitoras. Os dois alunos conversaram o tempo todo, não participaram da aula, subiram nas cadeiras do auditório e não obedeceram aos monitores. O aluno C interagiu com os alunos típicos satisfatoriamente.

A partir deste dia, todas as aulas foram ministradas pelo professor. Os monitores auxiliaram todos os alunos devido à dificuldade de estes posicionarem o instrumento. Os

monitores dos alunos A e B precisaram do auxílio de uma das doutorandas, em virtude do comportamento dos referidos estudantes.

Em decorrência de alguns feriados, a aula seguinte ocorreu no dia 29 de abril. Após a acolhida, o professor relembrou o passo a passo, a nota Mi na partitura e sua reprodução no violino. Em seguida, foram as notas Ré, Lá e Sol, sempre relaxando e voltando a posicionar do princípio cada nota. Foram acrescentadas as pausas de semínima. Devido ao longo período sem aulas, as atividades precisaram ser repetidas quatro vezes. O professor adicionou, ao final do passo a passo, o primeiro dedo na corda Mi (nota Fá). Os símbolos musicais e suas funções foram relembrados (Clave de Sol, Pentagrama e Ritornello). Para finalizar, realizaram novamente a atividade na corda Ré e voltaram para o exercício com a nota Fá.

Estiveram presentes sete alunos. O aluno D não compareceu mais. O aluno B participou do alongamento, mas depois de pegar o instrumento ficou andando pela sala. O aluno A passou a acompanhá-lo para conversar. A responsável pelo aluno B foi chamada para fazê-lo participar da aula.

A sétima aula aconteceu no dia 13 de maio. Depois de acolher, de relembrar e executar o conteúdo desenvolvido nas aulas anteriores, o professor demonstrou a posição da nota Ré na corda Lá (terceiro dedo) e dirigiu-se a cada um para que encaixassem a mão na posição correta, a fim de reproduzirem por meio do pizzicato alguns compassos, de acordo com o pulso indicado pelo docente. Em seguida, foi realizado o mesmo procedimento com a nota Fá (primeiro dedo na corda Mi), iniciando sempre com a corda solta a que a nota pertencia. O professor relembrou os símbolos musicais aprendidos anteriormente e as notas já trabalhadas, agora visualizadas nas partituras. Retornou para executar asequência “Lá – Lá – Mi – Mi – Primeiro dedo (Fá) – Mi”, em grupo e individualmente. A frase foi repetida cinco vezes, com algumas pausas para descanso.

A esta aula foram oito alunos. Já no início os alunos A e B saíram do semicírculo para interagirem separadamente. O aluno C sentou-se após o acolhimento, deixando de responder aos comandos. Só participou novamente quando o professor atendeu somente a ele, após esse momento, virou-se de costas para o professor e passou a interagir com o monitor.

O professor chamou a atenção dos alunos A e B, entretanto, não o acataram. Os monitores tentaram, sem sucesso, afastá-los. Um dos pesquisadores interferiu, conseguindo que o aluno B segurasse o instrumento. O aluno A falou com o professor, e este foi ao encontro dos dois, mas precisou retornar para a aula. Um dos observadores chamou a atenção

de uma das alunas típicas devido ao mau comportamento. As mães dos alunos A e B foram solicitadas a comparecer à sala e, só assim, os dois retornaram para o semicírculo. Notou-se que os dois já se conheciam de outro lugar.

Na aula do dia 20 de maio, após a acolhida, os alunos aqueceram, tocando todas as cordas, relembrando a sequência da aula anterior, repetindo-a cinco vezes. Recordaram os símbolos e as notas já estudadas. Tocaram a sequência de notas na corda Lá, iniciando somente com a nota Ré (terceiro dedo), seguindo para as notas Dó (segundo dedo), Si (primeiro dedo) e finalizando com a nota Lá (corda solta). Repetiram quatro vezes, incluindo os compassos com pausas de semínima. Para o momento de descanso, o professor destinou a leitura do material executado. Voltou a realizar o passo a passo e, em seguida, a sequência rítmico sonora. Primeiro, repetiu cada nota quatro vezes, depois passou direto para a nota seguinte (Ré – Ré – Dó – Dó – Si – Si – Lá – Lá). Repetiu três vezes a sequência antes de finalizar a aula.

Estavam presentes cinco alunos, os alunos B e C não levantaram para realizar as atividades. Depois de meia hora de aula, o primeiro foi sentar-se nas cadeiras, a monitora tentou convencê-lo a tocar, mas este se revelou irritado. O aluno B tentou chamar a atenção do aluno A, porém não conseguiu. Por fim, o aluno B demorou guardar o instrumento.

Na aula do dia 27 de maio, após o processo de acolhida, o docente relembrou a seguinte frase “Lá – Lá – Mi – Mi – Fá – Fá – Mi – Mi”. Depois de repetirem cinco vezes essa sequência, passaram para a frase da corda Lá. Entre as atividades, houve pausas para descanso, momento em que o professor aproveitou para relembrar a anatomia, os símbolos musicais e as notas já estudadas. Nesta aula, as duas frases foram unidas, formando a seguinte canção: “Brilha, brilha, estrelinha” – Lá – Lá – Mi – Mi – Fá – Fá – Mi (dois tempos) – Ré – Ré – Dó – Dó – Si – Si – Lá (dois tempos). A canção foi repetida sete vezes até o final da aula.

Compareceram sete crianças. O aluno B pegou o violino e foi sentar-se nas cadeiras do auditório. O aluno C não quis levantar-se, por isso realizou as atividades sentado. Já na primeira atividade, o aluno A foi sentar-se para conversar com o aluno B. Os dois correram pela sala. Ficou evidente que tentaram chamar a atenção do professor.

Os dois encontros seguintes foram destinados ao ensaio antes da apresentação e à apresentação referente à culminância das aulas.

Considerações

O estímulo às crianças atípicas mediante as aulas de violino possibilita a interação desses alunos com outras crianças atípicas e típicas e respeita o tempo necessário de cada um, uma vez que o trabalho é voltado para o grupo. Considera-se, portanto, que a música mobiliza as emoções e propicia ao indivíduo situações diversas que o tiram da zona de conforto geralmente encontrado sem as estimulações. Pueschel (2007, p. 118) comenta que:

> na verdade, o processo de aprendizagem é contínuo, tendo início já a partir do nascimento com a experiência de sugar, tocar, virar-se e erguer a cabeça, em conjunto com olhar e ouvir. Embora estas atividades inicialmente ocorram de forma reflexa, são consideradas como resultantes de sensações prazerosas que a criança repete com eficácia. Para a criança com síndrome de Down, desde muito cedo, o maior número possível de padrões de movimentos prazerosos e eficientes é essencial para o desenvolvimento de habilidades mais complexas no futuro. (PUESCHEL, 2007, p. 118)

No caso dos alunos participantes desta pesquisa, as famílias aceitam a necessidade da atenção especial às crianças. Por isso, buscam, no Projeto do Grupo de Pesquisa em Artes da UFPA, os estímulos de que suas crianças precisam para seu desenvolvimento. Essa é uma razão de os participantes serem observados por vários olhares, a fim de identificarem também contribuições do ensino de violino à vivência Down. Como sugere Ilari apud Levine (2003, p.16):

> é importante que o educador seja capaz de reconhecer as particularidades de cada aluno, bem como os fatores que estão influenciando o seu aprendizado. Além disso, o educador deve se lembrar de que além do desenvolvimento do cérebro e da inteligência musical, a educação musical da criança deve ser divertida, de modo a desenvolver prazer, cultura e gosto musical duradouro nestes futuros adultos, estudante com Síndrome de Down. (LEVINE, 2003, p. 16)

Trabalhar o violino com essas crianças tornou-se fundamental na exploração de interações e estímulos, pois é uma aprendizagem que necessita de atenção, postura, percepção, movimentos e interação visual.

Constatou-se que, durante a intervenção, houve troca de professor, porém isto não interferiu no processo de aprendizagem dos alunos.

Esta experiência traz algumas orientações necessárias para o atendimento de estudantes com Síndrome de Down, a saber:

Os estudantes com Síndrome de Down, quando chegavam atrasados, não conseguiam cumprir a rotina da aula;

Os alunos A e B apresentaram um grande nível de amizade que, inicialmente, era saudável à socialização, porém, a partir do terceiro encontro, tornou-se inconveniente, pois não queriam mais participar da aula, só conversavam, brincavam e não atendiam mais aos comandos do professor e do monitor. Em decorrência disso, os pais desses estudantes foram chamados na sexta aula, para que pudessem conversar com seus filhos e tentar convencê-los a participar da aula, todavia não obtiveram resultados positivos. Portanto, há necessidade de desenvolver técnicas para postura do professor e monitor na intenção de fazer com que os estudantes com Síndrome de Down participem completamente e ativamente das aulas, eximindo-se de fazer as suas próprias vontades, como no caso do aluno A que, na quarta aula, executou os comandos do professor, mas não quis ficar de pé;

Por fim, atestou-se que: o aluno A conseguia acompanhar a turma sempre que se dispunha a participar durante as aulas;o aluno B não demonstrou qualquer interesse pelo instrumento; o aluno C revelou desenvoltura com o instrumento, destacando-se entre os demais estudantes da sala, desde a performance até o conhecimento teórico, bem como correspondeu satisfatoriamente a todo o processo de aprendizagem junto aos alunos típicos; o aluno D evadiu a partir da sétima aula.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel.**O nascimento da Clínica**. 5ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

LEVINE, Mel. **Educação individualizada.** Rio de Janeiro: Campus, 2003.

MOSCOVICI, Fela. **Desenvolvimento Interpessoal: treinamento em grupo** / Fela Moscovici.- 21ª ed.- Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

MUSTACCHI, Zan & ROZONE, Gieele. **Síndrome de Down - aspectos clínicos e odontológicos**. Ed. Cid Editora, 1990.

PUESCHEL, Siegfried M. (org.). **Síndrome de Down**: Guia para pais e educadores. Série Educação Especial. 3º ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.

RAVAGNANI, Anahi, **A educação musical de crianças com síndrome de down em contexto de interação social,** Dissertação do Programa de Pós-graduação em Música – Mestrado, Universidade Federal do Paraná, 2009, p. 42.

WERNECK, Cláudia.**Muito prazer, eu existo**. Rio de Janeiro, WVA, 1993.

PELE DE TERRA: PERFORMANCE DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM CENA

Ana Carolina Magno de Barros[66]

RESUMO

Este trabalho pretende compreender, a partir do olhar de uma atriz-poeta-pesquisadora, como se performou gênero e sexualidade no ritual cênico-erótico*Pele de Terra*, um dos produtos da pesquisa de mestrado defendida em 2016 intitulada "Pele de Terra, minha morada: memorial do ritual cênico-erótico em diálogo com a obra Magma (1982) de Olga Savary" tendo em vista os aspectos políticos, sociais e culturais que tais questões suscitam. Para tanto dialogaremos com Barros (2016) no que concerne ao ritual, Butler (2016) no que se refere à gênero e sexualidade e seus desdobramentos nos referidos aspectos, e Quilici (2015) quanto à performance de si em cena, a fim dialogar com tais caminhos teóricos para perceber os atravessamentos nos corpos dos atuantes em cena.

Palavras-chave: Pele de Terra.Gênero e Sexualidade.Cena

RESUMEM

Este trabajo pretende comprender, a partir de la mirada de una actriz-poeta-investigadora, cómo se desempeñó género y sexualidad en el ritual escénico-erótico Piel de Tierra, uno de los productos de la investigación de maestría defendida en 2016 titulada "Piel de Tierra, mi morada: memorial del ritual escénico-erótico en diálogo con la obra Magma (1982) de Olga Savary" teniendo en cuenta los aspectos políticos, sociales y culturales que tales cuestiones suscitan. Para ello dialogaremos con Barros (2016) en lo que concierne al ritual, Butler (2016) en lo que se refiere al género y sexualidad y sus desdoblamientos en los referidos aspectos, y Quilici (2015) en cuanto a la performance de sí en escena, a dialogar con tales caminos teóricos para percibir los atravesamientos en los cuerpos de los actuantes en escena.

Palabras clave: Piel de Tierra. Género y Sexualidad. Escena

---

[66] Mestra em Artes – PPGARTES/UFPA.

Prenhe de Feras: Uma Introdução

ESCRITA

Tenho em meus punhos
uma mola que abre a pandora

caixa de signos onde emerjo
desatinos

decomponho-me
recomponho um mundo

terra de meus atos
mais famigerados

terra dos novelos pequeninos
da memória

terra difusa onde caminho
no ar, inundo

e devasso meus desejos
femininos
(BARROS:2016)

Este artigo intenta compreender como é performado gênero e sexualidade em cena no ritual cênico-erótico *Pele de Terra*, que teve sua estreia em janeiro de 2016 e circulou por vários locais dentro e fora do Brasil, e ainda é apresentado. Este foi um dos resultados da pesquisa de mestrado*Pele de Terra, minha morada: memorial da criação do ritual cênico-erótico em diálogo com a obra Magma (1982) de Olga Savary.*

Muito do que se propõe entender neste trabalho foram questões trazidas pelos espectadores-participantes nos bate-papos que organizamos depois do ritual, conversas de bastidores, participação em eventos, apresentação de comunicações e leituras feitas pelos atuantes sobre tais temas.

Este artigo se inicia por esta introdução, em seguida, há um capítulo chamado Pele de Terra, referente ao trabalho, que subdividi em estado da arte,neste apresento uma parte do caminho teórico que segui para a construção deste processo criativo; por conseguinte, falo especificamente do ritual cênico-erótico; posteriormente, apresento o tema da performance de gênero e sexualidade em cena; por fim, faço uma conclusão e as referências.

Perceber como, intuitivamente ou conscientemente, propusemos imagens psicofísicas na atuação, e de minha parte na encenação para dialogar com os temas referidos acima e provocamos e nos inquietamos em debates posteriores à cena é o que neste artigo pretendemos pesquisar.

Pele de Terra

Entrega Arguta: Um Estado da Arte

Pele de Terra
prenhe de feras
pedra bruta
parindo vida

puta gruta
santa intriga
entrega arguta
sangra a sanha
entranha o verso
exposto o imerso

o gozo da fêmea
na cena do sim
o ouro da festa
na ilharga de mim

(BARROS:2016)

Pele de Terra – que anteriormente trazia o complemento *minha morada,* o qual foi retirado por entendermos que a primeira parte do título do trabalho garante sua referência original e dá autonomia ao trabalho em curso – é um ritual cênico-erótico caracterizado desta forma por agenciar áreas como teatro, ritual e erotismo num desdobrar rizomático que trouxe ainda performance, música, dança e audiovisual, derivando neste que compreendemos ser um fenômeno erótico.

Este nasceu da pesquisa de mestrado *Pele de Terra, minha morada: memorial da criação do ritual cênico-erótico em diálogo com a obra Magma (1982) de Olga Savary*, defendido em junho de 2016 e orientado pela Dra. Wlad Lima, no programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Nesta traçamos uma cartografia do nosso percurso criativo entendido como *cartografia sibilada*. Cartografia por apresentar um mapa poético-metodológico, na perspectiva de que "mapa é sempre aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível em receber modificações constantemente" (Deleuze, Gilles; Guatarri, Félix, 1995, p.22), e sibilada por ser uma das formas pela qual as cobras se comunicam, portanto, ao utilizá-las como grande metáfora deste processo, é a forma como a comunico.

Nesta, a imagem poética proposta é a das Uroboros, bastante comum no imaginário ocidental seja na área das ciências biológicas seja na área das humanidades, é uma cobra mítica que representa a fertilidade e o eterno retorno, morte e renascimento, continuidade e descontinuidade. Na já citada obra da poeta Olga Savary estas fazem referência ao mito de Eros, o uno que se divide em duo, e foi escolhida como a imagem-força do trabalho como um todo, desde a escrita performativa por meio de diários (da Encenadora e de Cena) juntamente com um ensaio crítico até o ritual cênico-erótico, o *Pele de Terra*.

Este foi fundamentado a partir de um diálogo da atriz-poeta-pesquisadora com obra literária *Magma* (1982), em que se pensou a estrutura da encenação – cenário-figurino, iluminação, trilha, partituras corporais, organização das cenas (*frames*) –, juntamente com a presença do atuante e diretor musical Renato Torres, que concretizou em cena todas as proposições feitas em decorrência desse diálogo e trouxe a obra *O amor natural* (2004), de Carlos Drummond de Andrade, único livro erótico deste autor, com poesias reunidas após sua morte, o qual foi utilizado como interlocutor do livro de Olga Savary.

Depois do fundamento teve início a construção com outros agenciamentos, no diálogo com o livro *O erotismo* (2013) de George Bataille, no que se refere às suas ideias acerca do fenômeno, que para ele seria a transgressão dos interditos, a passagem da continuidade para a descontinuidade, da morte para a vida, *lapetitemort*, ideia esta calcada na psicanálise freudiana, mas que foi ressignificada na medida do possívelna sala de ensaio, já que os atuantes conversam com o tempo presente que estão inseridos e as demandas políticas e culturais pelos debates sobre gênero e sexualidade evocadas por Judith Butler, que serão elucidadas mais adiante.

A Mulher escrita (2004), de Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, acerca da escrita erótica feminina, imagem da mulher e momentos de empoderamento e silenciamento na história da literatura; *Olho desarmado – objeto poético e trajeto criativo* (2009), de Sônia Rangel, que traz a criação pensada como um trajeto, no qual vai se alinhavando uma clave de autores para a construção acadêmica e poética, em que a imagem é um operador metodológico; e *Pistas do método cartográfico* (2009), o qual apresenta pistas para a compreensão da cartografia e suas subjetividades na pesquisa na área das humanidades.

O teatro e seu duplo (2006), de AntoinArtaud, no que se refere ao não verbal, ao indizível, que deve estar presente na linguagem teatral – baseado no exemplo dado sobre o teatro balinês, quando escolhem uma comunicação por signos (hieróglifos) com inúmeras possibilidades de significados, não mais textos literais e monótonos como teatro europeu de sua época –, fator que para nós conferem carnalidade à palavra, potência para o discurso, poesia para o texto; *O ator-performer e as poéticas da transformação de si* (2015), de Cassiano SydowQuilici, quanto ao estudo sobre os trânsitos entre performance e teatro, e genealogias acerca da *inquietude e técnicas de si* presente nas teoriasfoucaultiana baseadas em princípios gregos encontradas na cena contemporânea; *A preparação do diretor* (2011) de Anne Bogart, o qual fala de escolhas práticas na função do diretor e do uso dos *view points*; *Rastros: treinamento e história de uma atriz do OdinTeatret* (2011), de Roberta Carreri, no que se refere à importância de um treinamento, disciplina e construção diária de imagens corporais, apuro técnico, diálogo com outros domínios das cênicas como teatro de rua, e artes marciais e meditativas na busca do vigor psicofísico na atuação, entre tantos outros indutores.

Ressalto que os textos do estado da arte acima não foram os únicos com os quais dialoguei em todo processo criativo, no entanto, para a construção da encenação, do meu

trabalho de atuante, e das cenas propriamente ditas – que são a matéria-prima deste artigo e da apresentação no VIII Fórum Bienal de Ciências da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPa – estes foram de primeira ordem para erigir um ritual da teoria para a cena.

Parindo Vida: O Ritual Cênico-Erótico

Este foi criado pensando numa ruptura com o teatro tradicional que preza por uma dramaturgia nos moldes aristotélicos, o qual prevê a lei das três unidades – tempo, espaço e ação – e suas catarses bem marcadas, a exemplo das tragédias gregas. E trazer personagens (com suas densidades e estética muito bem amarradas), rubricas objetivas e subjetivas, indicações de iluminação, cenário, figurino e movimentações dos atores no espaço da cena, e um narrador onisciente que tudo sabe acerca do destino das personagens. Este formato de escrita para a cena, por mais que ganhe novas roupagens ao longo dos séculos e que fez surgir montagens de brilhantes pelo mundo afora, hoje é muito utilizado no teatro contemporâneo no Brasil, sobretudo, nas montagens como musicais, o dito teatro do momento, no qual é preciso dar um início, meio e fim novelesco com uma pitada de adoçante emocional para a suave deglutição do público pagante. Com este tipo de teatro não coadunamos.

A estrutura espiralada de *Pele de Terra* começa da *gira* para a palavra e depois para o roteiro, mas não um roteiro de ações, um roteiro poético, digo isto porque trabalho em predominância com a poesia neste, num jogo com sensações que pretendemos evocar no espectador-participante e também com a música falada utilizada como recurso cênico e discursivo. No referido roteiro, há a divisão de cenas que são *epílogo, o enamorar é um rito, o enamorar vira conflito, a paixão vira violência, a violência vira pequena morte, e fecundados viram um ser*. É perceptível, pelo teor dos títulos, um giro, um retorno, um diálogo entre elas em que são trabalhadas sensações variadas do fenômeno erótico, do flerte à paixão, do repúdio ao encantamento, da sodomia ao gozo, até um domínio pleno de sua sexualidade.

Aqui trabalhamos com arquétipos *macho, fêmea e outro* – apesar de no memorial, por um ato falho ter colocado *personagens*, e ter pesado na escrita acadêmica a presença fantasmática de Aristóteles, na sala de ensaio e nas apresentações públicas como defesa, comunicações, palestras, apresentações e festivais se ratificam os três – no intuito de não estruturar em um gênero específico, mas o sexo biológico, haja vista que estes são performados pelos dois atuantes.

Tais arquétipos transitam entre o humano e o animalesco mostrando num espelhamento com outro, suas modificações da continuidade para a descontinuidade num giro, no eterno retorno,Uroboros que se mastigam e engolem, repetidamente, a parir o novo de si mesmo, performando sua própria trajetória na busca de si, da sua sexualidade, desdobrando também na busca do outro. Este Outro que é ele o si mesmo, é seu espelho, e também o espectador-participante dotado de suas subjetividades. Dizemos espectador-participante porque ele fica dentro da *gira,* é interpelado pelos incensos que segura, onde manipula cheiro e luz, que perfuma e ilumina o corpo dos atuantes, numa espécie *ménage à trois*; é ele também que vive a solidão, pois não está blocado numa plateia segura e indiferente, como num teatro italiano ou elisabetano, está sozinho em uma arena, já que estabelecemos números de treze e dezessete cadeiras na *gira* para manter um afastamento do próximo, livre e solitário, para dialogar mais estreitamente com os corpos em cena.

O cenário e o figurino foram pensados, em conjunto com multiartista Aníbal Pacha, para comunicar o movimento, da vida até a morte e de novo a vida e de novo a morte, da fecundação à putrefação. É um cenário-figurino, em que podemos deitar e formar a *gira*, vestir essa *gira*, girar a *gira*, e tirar a *gira* de nós, tirando-a como pele, depois tirando calça e blusa e ficando literalmente nus, despelados de nossas carapaças sociais.

Na trilha optamos pela utilização de caxixis e talkingdrums, um tipo de instrumento africano também conhecido como tambor falante, outros tambores e violoncelo tocados por músicos ao vivo, com JP Cavalcante e Ednésio Canto respectivamente, o que é modificado dependendo do local; e a iluminação a partir de velas e incensos, o que foi mantido, e com a entrada de Natasha Leite na iluminação, se criou um plano de luz que é seguido dependendo do espaço em que o ritual é experienciado.

E no que se refere à ideia geral do trabalho, escolhemos uma maior aproximação possível entre nossos corpos, para tanto usamos o mesmo cenário-figurino e optamos por quase o mesmo tamanho de cabelo, o que não implicaria na igualdade na expressão e identidade dos gêneros evidentemente. Mas que proporia uma aproximação imagética e cênica na *gira* acerca dos arquétipos, que é amplamente compreendido como sexo biológico, a fim de que este transito performativo ficasse mais evidente. Tal escolha não se deve a uma tentativa de persuadir ou tomar o lugar de fala de qualquer sujeito, mas tentar compreender em nossos corpos este transitar e apresentar como se confrontam e conversam com os referidos textos dos autores em foco.

O Ouro da Festa: Performance de Gênero e Sexualidade em Cena

GIRA-NINFA

eu falo de dentro das coisas
eu sigo um evangelho pagão
só meu

eu transo, eu danço, eu bebo
na roda que eu faço girar

encarno, encaro o bicho
na língua que eu quiser falar

destruo teu corpo, estilhaço
tua aura de anjo brutal

engulo teu sangue, teu sêmen
sacio-me, vulva animal

não bato na porta, eu entro
eu fecho o teu ritual
que é meu
(BARROS:2016)

Com este poema acima que apresentei na comunicação deste trabalho no referido evento levantei a questão da sexualidade predominantemente feminina performada – baseada numa vivência cisgênero, é importante localizar – a partir do texto de *Magma* (1982), como já disse anteriormente que foi o pilar da encenação deste trabalho. Esta perfomance fica mais evidente no momento em que a fêmea fala o texto acima, o *Gira- ninfa*, na cena *A paixão vira*

violência, e neste o macho é atirado ao chão e seu sexo é mastigado, o que muda de performance quando o macho diz um poema de Olga Savary para evidenciar o seu prazer e busca o sexo da fêmea na tentativa de engolir seu gozo, depois os dois se transformam na segunda Uroboros do ritual, o 69, em que ambos se alimentam um do sexo do outro, para depois chegar na imagem descrita abaixo. Ultrapassando a primeira camada discursiva, que é da sodomia, chegando na fronteira de uma violência metafórica, que simboliza a violência da paixão, do sentimento e não propriamente de uma agressão física, fica evidente este trânsito entre os corpos dos atuantes, que depois viram um terceiro arquétipo, que é o Outro, um eu pleno, um eu liberto, momento do trabalho que será descrito abaixo.

E juntos são um ser: macho e fêmea saem do gozo para um encontro, eles se deitam no chão e formam uma estrela de seis pontas, cada um diz um poema acerca do tempo, das sensações do amor em suas dermes, depois se viram um de frente para o outro e se abraçam, se acolhem, formando uma Uroboros enlaçada, a terceira do ritual, e se levantam juntos, se despem do cenário-figurino, depois da fina pele (calça e blusa), ficam nus. Em seguida, um passa terra no corpo do outro, cantando uma melodia, um complementando a voz do outro, se olham, saem e abandonam todas as pele para trás, a fêmea diz mais um poema, e os dois saem para a luz que se fecha em *black out* lento.

Aqui fica evidente a passagem de um estado mais animalesco para uma humanidade, em que os arquétipos macho e fêmea se espelham, num processo de empatia, de compreensão mútua acerca de si e de outro a sua frente, onde se intenta performar um terceiro vetor de gênero, não mais pautado em binarismos opressores que nos são ensinados para uma formação de gêneros pré-estabelecidos, se intenta sair de um devir bicho para um devir humano livre em sua sexualidade, e por conseguinte, numa liberdade do imposto pelo patriarcado.

Percebo que este ritual como um engatinhar pelos meandros dos feminismos no que concerne à subversão do que o patriarcado nos oprime, num tatear nos estudos de gênero, em vários momentos ainda trabalha numa perspectiva binária em consonância aos textos que formam os pilares da encenação, os quais ainda compreendem a sexualidade a partir de um olhar freudiano, tradicional, mas o intento é um performar mais atuante que se aporte em novas percepções menos generalista e mais compreensiva, complexa, horizontal e rizomática, que espreita e anuncia outros caminhos para inteseccionalidades, para pensar uma sexualidade mais performativa dentro do ato em si e dentro das simbologias na cena.

Na Ilharga de Mim: Uma Conclusão

De antemão localizamos este trabalho a partir do olhar de dois atuantes cisgênero, que criaram um ritual acerca da sexualidade biológica que performaem cena*macho, fêmea e outro*. Este ritual, apesar de não ter sido criado estritamente para debater questões de identidade e expressão de gênero, e sim apresentar o erotismo feminino presente na poesia específica do livro *Magma* (1982) de Olga Savary, também evoca tais questões, e ainda sexualidade masculina, orientação sexual, corporeidade, machismos, feminismos, opressão, amor, performance, sodomia, fetiche, prazer, entre tantos outros temas que consideramos importantes para o teatro abordar, mas que não temos condições num ritual curto como o nosso. Muitos questionamentos são trazidos a nós pelos espectadores-participantes, outros surgem de nossas leituras e aprofundamentos nos ensaios, o fato é que o trabalho se movimenta em nós e não nos furtamos de reelaborá-lo.

Há pontos na construção de imagens da poéticas de Olga Savary e Carlos Drummond de Andrade (que entrou depois no ritual) que são heteronormativas e até machistas, os quais tentamos confrontar na criação da partitura corporal dos atuantes, na linguagem da atuação, por extensão, da encenação teatral, mas há de se reconhecer que nem sempre conseguimos nos desfazer dos tentáculos do patriarcado e da educação que recebemos deste.

Devemos também perceber o contexto histórico em que foram produzidos os textos: desta,após a segunda onda feminista e em plena ditadura, no qual as mulheres ainda estavam ganhando espaço no mercado literário brasileiro, e uma escrita erótica feminina era algo revolucionário, pois poucas mulheres se arvoraram por essa área; e deste, ele nem sequer publicou seus textos, o que nos mostra o interdito do erotismo no âmbito literário brasileiro e do próprio autor. Não numa tentativa de redimi-los ou criminalizá-los, porém, na ideia de propor uma reflexão crítica.

Aqui não concordamos e passamos a vista sobre qualquer tipo de machismo e opressão, contudo, vemos que se temos esta matéria em mãos, esta pode ser revertida para uma obra poética e derivar em novos discursos e percursos em que acreditamos.

EXPOSTO O IMERSO: REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **O amor natural.** 13ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARROS, Ana Carolina Magno de. **Pele de Terra, minha morada:** memorial do ritual cênico-erótico em diálogo com a obra ***Magma*** (1982) de Olga Savary. 2016.198 fls. Memorial (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes, UFPA, Belém. Disponível em http://ppgartes.propesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es /2014/BARROS, %20Ana%20Carolina%20Magno%20de.pdf. Acesso em 01.01.2017.

BATAILLE, George. **O erotismo.** Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita.** Campinas: Editora Lamparina, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito.** São Paulo: Palas Athenas, 1990.

CARRERI, Roberta. **Rastros: treinamento e história de uma atriz do OdinTeatret.** São Paulo: Perspectiva: 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo.** 2º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

MAÇANEIRO, Marcial. **O Labirinto do sagrado: ensaios sobre religião, psique e cultura.** São Paulo, 2011.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Vírgínia; ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método cartográfico.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas das transformações de si.** São Paulo: Annablume, 2015.

RANGEL, Sônia. **Olho desarmado – objeto poético e trajeto criativo.** Salvador: Solisluna Design Editora, 2009.

SALES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTANA. Patrícia Maria dos Santos. **O erotismo profano de Hilda Hilst e a erótica animalesca de Olga Savary: veredas na desconstrução do imaginário feminino.** Disponível em: <http://www2.unigranrio.br/pos/stricto/mest-letras-ciencias-humanas/ pdf/>. Acesso em: 28/08/14.

SAVARY, Olga. **Magma.** São Paulo: MassaoOhno – RoswithaKempf, 1982.

_____. **Repertório Selvagem.** Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/ Multimais/ Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira. Colaboradores Helaine Aparecida Monti Mathias e Marcio José Pereira de Camargo. **Olga Savary: erotismo e paixão.** Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. **A voz das águas: uma interpretação do universo poético de Olga Savary.** Lisboa. Edições Colibri, 1999.

PEIA DE DINORAH: ENSAIO SOBRE UMA ETNOCENOGRAFIA RITUAL

Ana Claudia Moraes de Carvalho[67]

RESUMO

Neste estudo apresento um olhar etnocenológico para o Ritual da Peia no Terreiro da Cabocla Herundina e de Dona Rosinha Malandra, Casa de Umbanda, em Icoaraci-Pa. Defendo uma proposição etnocenológica do registro etnográfico para falar do ritual comandado pela entidade mais brava, e de matriz indígena, que o *corpo-cavalo* de Rosa Luyara, mãe de santo da casa, recebe – a cabocla Herundina, também chamada de Dinorah. Além disso, trago para a discussão o sagrado feminino de Rosa Luyara, reverberado pelas entidades que comandam sua casa, Herundina e Rosinha Malandra, próximas e díspares, enquanto energia-guia. No texto sinalizo a busca pelas relações estabelecidas no *corpo-cavalo* de Rosa Luyara e sua entidade marajoara: "Dinorah, uma pororoca de águas negras", como é versado em seu ponto cantado.

Palavras-chave: Etnocenologia, Umbanda, Corpo-Cavalo, Herundina, Peia.

ABSTRACT

In this research I present na ethnocenological perspective for the ritual of Beating in the Terreiro da Cabocla Herundina and Dona Rosinha Malandra, a Umbanda center in Icoaraci-Pa. I defend an ethnocenological proposition of theethnographic record to describe the ritual commanded by the bravestentity and indigenous matrix that is the Cabocla Herundina, alsocalled Dinorah that incorporates the body-horse of Rosa Luyara who is also the mother of saint of this center. In addition, I bring to the discussion the sacred feminine of Rosa Luyara that is reverberated by theentities that command her house, which are Herundina and Rosinha Malandra, who at the same time are close and different, in the case of guiding energy. In this article I point out the search for the relationships established in the body-horse of Rosa Luyara and her Marajoara entity: "Dinorah, a pororoca of black waters", as it is versed in its sung point.

[67] Universidade Federal do Pará. Doutoranda em Artes. aninhamoraesatriz@gmail.com

Keywords: Ethnocenology, Umbanda, Body-Horse, Herundina, Beating.

"Vem- o sagrado sempre vem..."

Igor Fagundes

O *corpo-cavalo*, a cultura enquanto ato simbólico ea coletividade.

Oh Dina, oh Dina, Oh Dinorah! É a cabocla matutina vem chegando agora, é a cabocla Herundina com vocês agora... Começo este ensaio com o ponto de Dona Herundina para falar sobre o Ritual da Peia, realizado no período da Páscoa cristã, especificamente no sábado de Aleluia[68]. Este ritual faz parte da pesquisa, em andamento, de Doutoradoem Artes pela UFPA, sobre a espetacularidade do *corpo-cavalo* de Dona Rosinha Malandra, no mesmo terreiro onde aconteceu a Peia de Dinorah.

O terreiro de Umbanda, localizado em Icoaraci, na região metropolitana de Belém, é comandado por duas entidades, Cabocla Herundina e Dona Rosinha Malandra, ambas incorporadas na Mãe de Santo da Casa, Rosa Luyara. A pessoa que incorpora uma entidade, na Umbanda, é chamada de cavalo, este tem uma grande importância na relação de seu corpo com sua entidade, na troca de energia cósmica e na constituição da religião:

> A religião umbandista fundamenta-se no culto dos espíritos e é pela manifestação destes, no corpo do adepto, que ela funciona e faz viver suas divindades; através do transe, realiza-se assim a passagem entre o mundo sagrado dos deuses e o mundo profano dos homens. A possessão é, portanto, o elemento central do culto, permitindo a*descida*dos espíritos do reino de luz, da corte de Aruanda, que cavalgam a montaria da qual eles são os senhores. A ideia segundo a qual o neófito é o cavalo dos deuses, o receptáculo da divindade, é uma herança dos cultos afro-brasileiros, onde a possessão desempenha um papel primordial (...) (ORTIZ, p. 69, 1999).

Por este *corpo-cavalo* desenvolvo conexões que vão desde a percepção da cosmovisão da Umbanda, até as proposições de corpo que apresento na pesquisa. A noção de *corpo-cavalo*trazida por mimcorrobora com a concepção visualizada por Ortiz, quando este apresenta a profunda relação do cavalo com sua entidade. O *corpo-cavalo* não só dá corpo à entidade como também a representa, a partir das características tanto da entidade, como do cavalo. Entidade e cavalo são indissociáveis, estão intimamente imbricados, ou seja, o *corpo-cavalo* está ligado a Dona Rosinha Malandra e ao seu cavalo Rosa Luyara. Depois de assentar[69] seu(s) guia(s) espiritual(is), o corpo do filho de santo não é mais só um, se torna um

[6868] No referido terreiro, o ritual da peia aconteceu dia 22 de abril, na Festa de São Jorge; Festa de Ogum.

[69] Assentar é colocar, de forma ritualística, em um ponto da casa, objetos com poderes referentes a determinado guia espiritual, a fim de proteger ou emanar energias nos trabalhos umbandistas.

duplo, triplo, diverso. Este corpo já não é mais só seu, ele pertence a uma cosmogonia, a uma, ou várias entidades; é um *corpo-cavalo*.

O terreiro liderado por Rosa Luyara apresenta algo peculiar e de extrema importância para essa pesquisa – o fato de Rosa ser uma travesti. Por este motivo, a pesquisa se enraizou profundamente, agregando novas possibilidades, ampliando os olhares, as sensações afetivas, o envolvimento epistemológico. O que antes tinha a intenção de estudar a espetacularidade do *corpo-cavalo* de Dona Rosinha Malandra, se adensou com as novas percepções advindas da condição*trans*gênero da Mãe de Santo da Casa. Esse fato fomenta uma discussão, não pouco controversa, aos olhos de uma sociedade, considerada por mim, ainda patriarcal.

Em sua casa, Rosa Luyara é uma autoridade, há entre ela e seus filhos, liberdade. Contudo, os filhos de santo sabem como devem tratar cada entidade que incorpora o *corpo-cavalo* de Rosa. A entidade Rosinha Malandra, da linha de Esquerda[70], apresenta características de uma mulher noturna, com uma energia telúrica. Com isso, a relação com seus filhos é mais expansiva, libertária. Dona Rosinha dá liberdade para que as pessoas brinquem com ela.Rosinha Malandra transborda uma energia bacante[71]; seus "figurinos" são sensuais, de cores vibrantes, seios à amostra e uma rosa no cabelo. Sua chegada a gira é sempre festiva.

No *corpo-cavalo,* de Rosa Luyara, é liberado a festa, o cabaré, o sarcasmo e o amor. Cumplicidade é a palavra que define a íntima relação entre Dona Rosinha Malandra e Rosa Luyara. "(...) O espírito se compreendendo verbo do corpo, no corpo. O corpo sendo verbo" (FAGUNDES, 2016), verbo enquanto essência, na troca cósmica, na troca-essência, na mistura e na estrutura do ser. Ser espiritual, ser matéria, ser social, ser trânsito, ser *trans*. A incorporação cavalo-entidade não é um desejo, uma vontade, a incorporação é vida transformada, está para além de tudo: experiência *trans*, e esse *trans* vai se *trans*formando dentro do pensamento dessa pesquisa amorosa:

> Do mesmo modo que recorremos ao senhor da encruzilhada a fim de seguirmos na procura, alguém sempre há de aparecer e permanecer conosco, a dar-nos notícias da busca a ser cumprida; a empurrar-nos para ela, avisando que algo, alguma coisa – presença - nos espera, não lá na frente, mas aqui, quando o presente *já é* e ordena que o sejamos. A todo custo, o silêncio quer falar e, à revelia de nossa vontade, vem – o sagrado sempre vem (...). (FAGUNDES, 2016, p. 13)

[70]Na Umbanda existem as entidades características da linha da Direita, como Pretos Velhos, Caboclos,
[71] Bacante, na mitologia grega, é a sacerdotisa de Dionísio, deus do vinho, mas também se refere a bacanal, ritual dedicado ao deus; orgia; festa. São mulheres de comportamento fora dos padrões sociais.

No *corpo-cavalo*, a(o) filha (o) de santo se renova, se espiritualiza, se completa a partir de seus guias. Em um mesmo corpo existem vários mistérios, várias facetas, vários "personagens", assim como o *corpo-cena* da *atriz-pesquisadora-bacante*. A noção de *corpo-cena* foi desenvolvida em minha dissertação[72] de Mestrado em Artes para apresentar o corpo da atriz como resultado da pesquisa etnocenológica, em campo, enquanto pesquisa-corpo-cena, sobre o ritual de Iniciação da Yaô ao Candomblé-Ketu. A Etnocenologia é uma disciplina que estuda as Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados – PCHEOS. Inclui três grandes pilares de estudo: As Artes do Espetáculo, os Ritos Espetaculares, no qual minhas pesquisas estão inseridas, e as Práticas Sociais. Este pequeno parágrafo explicativo se faz necessário porque esse ensaio está inserido no guarda-chuva epistemológico da Etnocenologia, como categoria analítica.

O trabalho que realizo no campo encontra na Etnografia suas inspirações, dialoga com autores que se utilizaram da Etnografia para realizarem suas pesquisas. Contudo, apresento uma proposta *etnocenográfica* para os estudos em fenômenos etnocenológicos, enfatizando que este -*ceno*- é corpo, um corpo que pode representar muitos trânsitos na pesquisa – um corpo-social, um corpo-ritual, um *corpo-cena*. A Etnocenografia se despe da rigidez da descrição etnográfica e se alimenta da experiência sentida no corpo da atriz-pesquisadora-bacante. Se inspira nos escritos de Geertz para escrever sobre a densidade de emoções no campo e sobre os laços afetivos criados a partir da experiência. Aanálise cultural sobre a coletividade também encontra empatia nos escritos geertzianos, quando estes apresentam a cultura como ato simbólico:

> No estudo da cultura, os significantes não são sintomas ou conjuntos de sintomas, mas atos simbólicos ou conjuntos de atos simbólicos e o objetivo não é a terapia, mas análise do discurso social. Mas a maneira pela qual a teoria é usada – investigar a importância não aparente das coisas – é a mesma. (...)Em etnografia, o dever da teoria é fornecer um vocabulário no qual possa ser expresso o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo – isto é, sobre o papel da cultura na vida humana.(...) O objetivo é tirar grandes conclusões a partir de fatos pequenos, mas densamente entrelaçados; apoiar amplas afirmativas sobre o papel da cultura na construção da vida coletiva empenhando-as exatamente em especificações complexas. (GEERTZ, 1989, p. 36-38)

O "que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo" (Geertz), é a maneira como concebo essa pesquisa sobre a espetacularidade do *corpo-cavalo* no Ritual da Peia. Dar abertura para o fenômeno falar por si, garante uma relação entre comunidade e pesquisa baseada na alteridade. Perceber os sinais, os símbolos, concepções nos pequenos detalhes, é

[72] Dissertação de Mestrado com o título Odo Iyá – Da espetacularidade do Yle Ase Oba OkutaAyraYntyle ao corpo-cena.

uma herança geertziana que encaminho em meu estudo. Esses entrelaçados densos, símbolos culturais, são encontrados na coletividade da comunidade de Dona Herundina, entidade que reina plena nesse ritual.

"Quem faz o que Deus não quer, um dia tem que apanhar. Eu sou cabocla, eu sou flecheira, sou Herundina do Pará..."

É preciso viver a experiência do sagrado para que se possa tentar falar com mais verdade sobre ele. Para que meu corpo de*atriz-pesquisadora-bacante* viva essa experiência, ele precisa estar lá, sentir o calor desse espaço, sentir suas vibrações. A etnocenografia que descreverei, em linhas emocionadas, sobre o Ritual da Peia, apresenta um olhar de quem se vislumbrou com o ritual, um olhar de alguém que ainda sabe pouco sobre esse universo misterioso umbandista, mas que caminha nesta encruzilhada em sua busca.

"*É ano de macumba, é ano novo! E a única coisa que ela pensa: eu quero tá limpa, eu quero tá liberta! A liberdade é tudo..."*. Dona Rosinha Malandra abre o Ritual da Peia falando a seus filhos sobre a simbologia do ritual, abrindo os caminhos. Esse ritual expressa limpeza, fluidez para encarar mais um ano de vida e de trabalho. Como a própria entidade revela – é tradição, e todos podem participar. Para a comunidade, a Peia é uma renovação, aprendizado para uma vida melhor. Dona Rosinha abre e dá passagem para ela: Cabocla Herundina. E os tambores rufam...

Cabocla Herundina é cabocla de opinião...
Cabocla Herundina é cabocla de opinião...
Ela é cabocla marajoara, ela atira flecha no coração...

A comunidade inicia a chamada à Herundina depois das boas vindas de Dona Rosinha Malandra. Os filhos estão preparados para a descida de uma das entidades mais respeitadas e temidas da casa. Dona Herundina é de poucas palavras, sua expressão é séria e fechada. Se apresenta com vestes de onça e penacho na cabeça. A incorporação, em seu cavalo, vem com um grito forte, estremecendo o seu corpo e todo o ambiente da casa. Está na linha dos caboclos, mais que isso, na Umbanda da casa de Rosa Luyara, Dona Herundina é cabocla marajoara:

Imagem 1: Apresentação de Dona Herundina no *corpo-cavalo* de Rosa Luyara. Abril/ 2017.
Fonte: Aninha Moraes

"Mandei chamar essa cabocla na aldeia, mandei chamar essa cabocla pra trabalhar!
Você vai ao sol você vai a lua, entra cabocla, venha que a casa é sua!"

Dona Herundina chega e inicia a peia. A primeira pessoa a receber a peia é seu cavalo, Rosa Luyara. Para o cavalo a peia acontece em uma pedra de mármore com sal grosso, na qual a entidade arremessa os antebraços, atirando-os à pedra. Bate também as mãos, diversas vezes. O momento é de tensão, os filhos se emocionam, esperam, estão sob tensão. A casa pára. Os tambores param. Só se houve os gemidos de dor do *corpo-cavalo* de Rosa Luyara. Eu sinto meu coração acelerado. A emoção também toma conta de mim...

Na etnocenografia que proponho nesse ensaio, posso expressar a emoção que sinto ao vivenciar um ritual e demonstrar como meu corpo compactua com o que vivencio. O Ritual da Peia me atravessou. Trouxe a análise de um simbolismo ritual, religioso, vivido pela comunidade de Dona Herundina eque, só eles, compartilham e constroem culturalmente. A cultura é um contexto (Geertz), o contexto é cultural, é denso, mágico.

Dona Herundina bate no peito e dá fortes gritos, típico de caboclos de pena, como são chamadas as entidades indígenas. Equilibra, em um ombro só, a grossa palmatória a qual fará a peia de seus filhos. A todo tempo mostra austeridade e altivez. A peia dos filhos começa com a batida da palmatória, grossa madeira maciça, nas mãos de quem se sente chamado a receber a limpeza espiritual, a partir do ritual. A intensidade das palmadas depende de cada filho, ou seja, varia de pessoa para pessoa. Não há como prevêse você receberá muitas ou

poucas palmatórias. Aos meus olhos inexperientes, viver o Ritual da Peia foi um misto de emoção e muita aflição.

Imagem 2:Peia dos filhos de Dinorah.
Fonte: Aninha Moraes

Dona Herundina não perdoa. Após apanharem, muito ou pouco, os filhos agradecem à cabocla pela peia beijando suas mãos. Aquele que retira a mão, na hora da peia, é chamado a atenção pela própria entidade. Alguns filhos vão ao chão com as palmatórias, outros dão gritos de dor, Herundina os afaga. Ao final do ritual, a irmandade se sensibiliza e se confraterniza uns com os outros. Com a chamada dos pontos cantados e gargalhadas para Exus e Pombagiras, a Malandra Rosinha volta ao seu cavalo para finalizar o Ritual da Peia.

“Naquela aldeia mora uma cabocla, dizem que é homem, mas ela é mulher...” - Encruzilhada feminina de Rosinha.

No Ritual da Peia o *corpo-cavalo*é incorporado pela cabocla Herundina, dona da Casa, energia muito diferente da energia que encontramos em Dona Rosinha Malandra. São energias opostas, energias intercruzadas, promovendo umadiscussão muito pertinente para apesquisa sobre o *corpo-cavalo*. Nos pontos cantados de Dona Herundina é revelada sua mitologia e seu arquétipo. Herundina é negra marajoara, é guerreira e brava:

> Uma Herondina é Grande Mestra, é de um arquétipo Guerreira, são como Amazonas, sua encantaria pertence ao REINO DOS KARUÊ, esse Reino é da evolução dos Felinos. São aguerridas e muitas vezes o vidente enxerga um felino belíssimo, gigante, depois se transforma na Guerreira, noutras vezes vêm montada em um Leão, Tigre, Pantera, Onça. (https://ptbr.facebook.com/532473123461514/photos/pb.532473123461514.-2207520000.1497382667./545249835517176/?type=3)

Por isso Herundina demonstra um comportamento arredio, como os felinos. É desconfiada, mas atenta a todos os movimentos. Em um de seus pontos, Dona Herundina é confundida com homem, devido a sua bravura na aldeia, atribuo tais características ao seu cavalo também, a travesti Rosa Luyara. Em seu corpo, sem incorporação, Rosa Luyara é introspectiva. Mostra seu lado expansivo com a Entidade Rosinha Malandra, mas é muito rigorosa quando está incorporada com a Cabocla Herundina. Rosa Luyara vive esse trânsito entre ser homem ou mulher, entre ser homem e mulher, em ser *trans*. O terceiro gênero que *trans*ita entre ser homem e mulher. Nesta encruzilhada do sagrado feminino do *corpo-cavalo* de Rosa Luyara, ela ainda recebe outras entidades femininas: Dona Mariana, Maria Molambo e Pombagira Cigana. Além disso, seu orixá de cabeça é Yansã. Entidades femininas que cruzam a encruzilhada cósmica de Rosa Luyara.

A Peia de Dinorah foi um ritual que ampliou a noção de *corpo-cavalo,*que já era atribuído à Dona Rosinha Malandra, agora, esse corpo se apresentou de outra forma - mais desbravadora, amazônica, afro-indígena. Além disso, o Ritual da Peia trouxe à minha percepção etnocenográfica, o poder da coletividade enquanto mistério, enquanto fraternidade num momento de flagelo, de purificação. Tudo que vivi e senti: os pontos, as dores, o êxtase do corpo incorporado, em autoflagelo. Construiu em mim, enquanto *atriz-pesquisadora-bacante*, um outro estado de espírito, estético, etnocenológico, na busca por este corpo-ritual, por esta troca *trans*. Por acreditar, agora mais, que o corpo é um *corpo-templo* (CARVALHO, 2014), uma casa, uma Herundina, uma Rosinha, uma Luyara. Uma fértil seara.

REFERÊNCIAS

CARVALHO. Ana Claudia Moraes de. **Odôlyá – Da espetacularidade do Yle Ase Oba OkutaAyraYntyle ao Corpo-cena.** Dissertação de Mestrado. Belém PPGARTES/UFPA. 2014

FAGUNDES, Igor. **Poética na Incorporação**: Maria Bethânia, José Inácio Vieira de Melo e o Ocidente na Encruzilhada de Exu. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2016.

GEERTZ. Clifford. Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 1989.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro**: umbanda e sociedade brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SITES PESQUISADOS

Umbanda e seu Caboclos. Disponível em: (https://ptbr.facebook.com/532473123461514/photos/pb.532473123461514.-2207520000.1497382667./545249835517176/?type=3. Acesso em 14/01/2018.

OUTRAS FONTES

Pontos Cantados do Ritual da Peia do Terreiro da Cabocla Herundina e de Dona Rosinha Malandra. Icoaraci. Pará.

O CORPO QUE DANÇA EM CÍRCULO, O QUE ALCANÇA?

Ana Cláudia Pinto da Costa[73]

RESUMO

Inspirada na questão suscitada no título deste artigo, pretende-se tecer reflexões entre o corpo, a dança e o sagrado, a fim de compreender como se dá a inter-relação entre eles, levando em consideração o possível estado alterado de consciência que o corpo pode atingir quando se pratica a dança circular sagrada onde, supostamente, acontece o encontro com o Criador. O estudo é a continuidade no doutorado ao trabalho autoral de Frida Zalcman, intitulado Danças Hebraicas de Louvor, composta de um repertório de doze coreografias contemporâneas que estão inseridos num estudo mais amplo acerca das chamadas Orações Corporais, norteadas, neste caso específico, pelos preceitos da Cabala, a Árvore da Vida. O recorte do estudo será de dois, dos quatro mundos existentes na Cabala, designados de Mundo Físico/Assiá e o mundo das Emanações/Atzilut e suas respectivas orações corporais *Mode Ani Lafanecha*, *El Na Refana La, Kadish e Misheberach.*

Palavras-Chave: Corpo, Dança, Sagrado.

MR27CHABSTRACT

This study is the continuation of "Hebrew Dances of Praise", by Frida Zalcman, PhD. composed of a repertoire of twelve contemporary choreographies that are inserted in a larger study about the so-called Body Prayers, guided in this specifc case by precepts of Kabbalah, the Tree of Life. The Study will focus on two of four worlds in Kabbalah, designated as the Physical World/Assiá and the World of Emanations/Atzilut and theirs respective corporal prayers *Mode Ani Lafanecha*, *El Na Refana La, Kadish e Misheberach.* The purpose is to reflect on the relationship between the human body, dancing and sacred concepts, in order to

[73] Doutoranda (PPGARTES-ICA-UFPA).

understand how they interrelate. An altered state of consciouness can possibly be achieved by the human body and supposedly, a meeting with the Creator ensues from sacred circular dancing.

Keywords: Body, Dance, Sacred.

Este artigo propõe dar continuidade a discussão iniciada, no terceiro capítulo, da dissertação de mestrado da autora, intitulado Tríade Espiralar: a multidimensionalidade do corpo, da dança e do sagrado representada pela imagem força da fig. 1. Foram realizadas reflexões preliminares, com o propósito de compreender como se dá a inter-relação entre eles, levando em consideração o possível estado alterado de consciência que o corpo do praticante pode alcançar, ao realizar os movimentos repetitivos no círculo das danças circulares sagradas, onde, supostamente, acontece o encontro com o Criador.

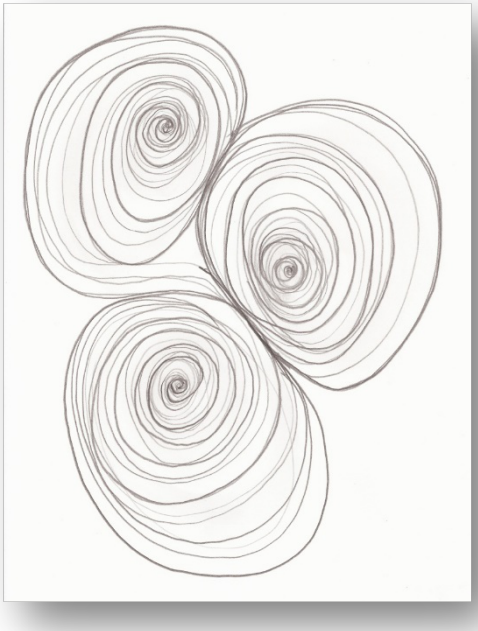


Figura 1 – Tríade Espiralar
Fonte: Desenho em graffiti por Maurício Franco, 2014.

O enfoque principal será as Danças Hebraicas de Louvor, estudo autoral, tal como foram organizadas, sistematizadas pela coreógrafa Frida Zalcman[74], e que estão baseadas nas premissas da Danças Circulares Sagradas, constituído de um repertório de doze coreografias contemporâneas que estão inseridas num estudo mais abrangente acerca das chamadas orações corporais[75], norteadas, neste caso específico, pelos preceitos da Cabala, a Árvore da Vida, levando em conta seus quatro mundos, suas emanações energéticas e suas especificidades.

O recorte da reflexão, neste artigo, diferente do que foi abordado na dissertação, será de dois, dos quatro mundos existentes na Cabala, designados de Mundo Físico/Assiá e o mundo das Emanações/Atzilut e suas respectivas orações corporais *Mode Ani Lafanecha*, *El Na Refana La, Kadish e Misheberach.*

O trabalho com as orações corporais chama atenção pela riqueza de harmonia entre o som, os movimentos, e as simbologias existentes que geram profundas possibilidades de repertório corporal, e sugere uma introspecção profunda sobre suas próprias experiências, podendo ocasionar ao praticante o encontro com seu mundo essencial onde é provável ocorrer a dilatação do horizonte sensível do corpo, em consequência, a ampliação da consciência.

Deste modo, justifica-se o texto pela contribuição às pesquisas nesta área do conhecimento que são necessárias, como forma e ampliar a compreensão do corpo, da dança e do sagrado neste contexto, à forma coreográfica, à gestualidade e os significados culturais específicos, quanto no que se refere aos rituais existentes.

Preliminarmente, portanto, será necessário entender as categorias que sustentaram a pesquisa realizada na dissertação, referente a interrelação entre o corpo, a dança e o sagrado, para se chegar a uma compreensão mais definida do fenômeno da Tríade Espiralar. São elas: Cabala como âncora do estudo, as categorias de dimensão, dimensionalidade, totalidade, círculo, transcendência/imanência e êxtase, dentro outros, sendo estes, os mais importantes para esta discussão.

---

[74] Bailarina, professora de Dança Israeli e corpo e movimento. Professora de Hebraico e liturgia Judaica na Congregação Judaica do Brasil.

[75] Segundo Frida Zalcman é uma respiração, uma maneira de vivenciar os rituais litúrgicos, abrindo espaços para as percepções, reflexões e conexões, por meio do movimento rítmico do corpo, dos mantras e das orações, no qual se torna um meio de estar em contato com a fonte da vida, a Árvore da Vida (Etz Chaim) a Cabala. (Cf. Zalcman, 2007)

Premente saber, o que se entende por Cabala a Árvore da Vida, e como o trabalho autoral de Frida Zalcman está fundamentado. Neste momento, não se pretende aprofundar os ensinamentos propriamente ditos da Cabala, contudo, referir-se à conceitos básicos será prudente para uma melhor compreensão da sua simbologias e significados desse ritual.

> Cabala origina-se da palavra hebraica que significa "recebimento". É a tradição mística do judaísmo; método de interpretação do mundo; "tradição" das coisas divinas, no qual a Criação se manifesta em quatro densidades de matéria, da mais sutil à mais densa, gradativamente, em direção descendente, a partir da luz absoluta (SENDER, 2004, p. 15)

Miranda, (2012, p. 37) nos reporta:

> A simbologia da árvore é uma das mais generalizadas em todas as culturas. Na Cabala, "ela representa a vida em perpétua evolução e em ascensão rumo aos céus. A árvore é um símbolo ascensional entre o visível e o invisível, um lugar de manifestação do divino".

Na perspectiva de Zalcman (2008, p. 3), Cabala:

> É uma complexa interação de 10 emanações energéticas primordiais, Portais de Comunicação, cada um com qualidades específicas, agrupados em quatro mundos: Mundo Físico, Mundo Emocional, Mundo Intelectual e o Mundo Espiritual. Para cada Emanação foi atribuída uma oração corporal de acordo com as características de cada portal.

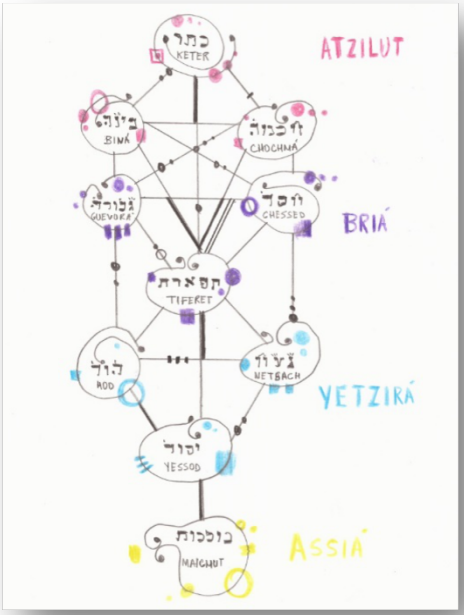


Figura 2 – Imagem da Árvore da Vida dos quatro mundos e suas Sefirot
Fonte: Desenho em grafitti e lápis de cor por Maurício Franco, 2014.

De acordo com a fig. 2 representativa da Cabala, ela é literalmente a "tradição" das coisas divinas, no qual está inscrita. A Criação se manifesta em quatro densidades diferentes da matéria, da mais sutil a mais densa, gradativamente em direção descendente a partir do que chamam de luz absoluta, significando que no ato da criação do mundo, a luz emanou da fonte original, e a medida que se distancia desta fonte vai se adensando cada vez mais até a materialidade perceptível dos cinco sentidos. Partindo desse princípio, a criação do mundo contém quatro graus que se sobrepõem tendo como sentido as noções de matéria e espírito. Estes graus são chamados de "mundos", entendendo-se que os mundos superiores são sutis e espirituais sendo mais próximos da fonte, e os mundos inferiores, são mais densos e materiais, portanto, distanciados da fonte.

Cada mundo representado na Cabala recebeu denominações, sendo eles apontados na fig. 2, no sentido descendente: Mundo Atzilut (o Mundo da Emanação); Mundo Briá (o Mundo da Criação); Mundo Yetzirá (o Mundo da Formação) e o Mundo Assiá (o Mundo da Ação ou Produção).

Cada mundo refere-se a um conteúdo, que é constituído de dez portais de comunicações chamados de *Sefirot* que constituem a Cabala – A Árvore da Vida. Portanto, Costa (2014, p.36), esclarece de que ponto foram criadas as orações corporais tendo a Cabala como seu tronco de sustentação principal:

> Para cada emanação, Zalcman (2008) atribuiu uma oração corporal de acordo com as características de cada um dos dez portais de comunicação ou *Sefirot* existentes nos mundos da Cabala. Portanto, duas das danças foram coreografadas, uma para representar a entrada na Cabala e outra, para representar a saída da Cabala, perfazendo o total de doze danças que compõem o repertório do sistema das Danças Hebraicas de Louvor: Oração Corporal *Malachim* (dança que acompanha os praticantes antes da entrada na Cabala); O Mundo Assiá, representada pela Sefirat Malchut e sua Oração Corporal *Mode Ani Lefanecha*; Mundo Yetzirá, representada pelas Sefirot: Iessod, Hod, Netzach e Oração Corporal *Sefarad*, Oração Corporal *Haiom Arat Olam*, Oração Corporal *Kol Haneshama* respectivamente; Mundo Briá, representada pelas Sefirot: Tiferet, Guevura e Chessed, Oração Corporal *Avinu Malkeinu*, Oração Corporal *Mareh Cohen*, Oração Corporal, *Dodi Li*, respectivamente; Mundo Atzilut, representada pelas Sefirot: Biná, Chochma e Keter, Oração Corporal, *El Na Refana La*, Oração Corporal *Kadish*, Oração Corporal *Misheberach* respectivamente; Oração Corporal *Marcas do Caminho* (dança de saída da jornada da Cabala). Cada uma dessas orações tem seu significado, entendendo, incorporando e experimentando, a partir delas, quatro conceitos básicos que definem a ideia do divino e relação ao ser humano, conforme ressalta: eu existo, eu sou amado, tudo é claro e eu sou sagrado, que se referem aos quatro mundos da Cabala.

Esses portais de comunicação, assim chamados por Zalcman, são as dez *Sefirot* que constituem a Árvore da Vida como acima relatado, e, consequentemente, possuem seus atributos divinos. Tais atributos são interpretados tanto como um estado do universo, quanto podem ser lidos como estados de consciência, ou seja, podem ser lidos tanto microcosmicamente, do ponto de vista do homem, quanto macrocosmicamente, do ponto de vista do universo em geral. Ao mesmo tempo, Sender (2000, p. 43) nos diz:

> As Sefirot se traduzem como Esferas ou Emanações. Se manifestam no mundo da Emanação, o plano mais elevado, mais espiritualizado e mais próximo à fonte de luz. Nesse plano, as Sefirot [...] são denominadas de acordo com os dez atributos de Deus no seu aspecto criador [...] onde ele se manifesta com a medida da misericórdia, ou com a medida da severidade, ou ainda com a medida do equilíbrio.

Abordaremos o entendimento de dimensão e dimensionalidade, para ancorar a reflexão do termo multidimensionalidade contido como subtema da Tríade Espiralar, estudo iniciado na dissertação de mestrado da autora, assim já referido.

> Entende-se por esse termo [dimensão] todo plano, grau ou direção no qual se possa efetuar uma investigação ou realizar uma ação. Fala-se assim "D. Liberdade" para designar os graus de liberdade ou as direções em que ela pode manifestar-se; ou de "D. de uma pesquisa" para designar os vários planos ou níveis nos quais ela pode ser conduzida (ABAGNANO, 2000, p. 277).

A categoria da dimensionalidade, é o número de dimensões de uma grandeza (cf. AURÉLIO, 2001, p. 237). Conclui-se, portanto, que multidimensionalidade vem a ser aquilo que possui múltiplas dimensões; que concerne a níveis ou campos variados.

Para entender a categoria da totalidade nos aliamos a Jung (1964, p. 196), quando afirma que: "totalidade é a qualidade daquilo que é inteiro, que integra em si todas as dualidades, os opostos, de forma harmoniosa." Fala também que o *self*[76] é o símbolo dessa totalidade, representada pelo núcleo mais profundo da psique, que se personifica como um ser superior. A totalidade é a qualidade daquilo que é inteiro.

Compreender igualmente o significado do "círculo" na dança circular sagrada se faz necessário a fim de perceber sua simbologia, significados e funcionamento. Segundo Chevalier, Gheerbrant (2012, p. 250-251) "o círculo é um ponto estendido, [...]; [...] é considerado em sua totalidade indivisa...O movimento circular é perfeito, imutável, sem começo, nem fim [...]". Para Wosien (2004), o círculo representa o ritual de celebração, onde há perfeição, homogeneidade, o princípio da criação; representa o tempo e espaço onde a

[76]Em Jung, a palavra designa um centro da alma vivenciável empiricamente, sobreposto ao ego, que parece dirigir os processos psíquicos segundo um plano geral. Em sonhos e visões espontâneas este núcleo da alma se manifesta [...] (LURKER, 2003, p. 634).

dança ocorre, nela, convergem todos os opostos, no qual é possível acrescer todas as figuras coreográficas simbólicas geométricas existentes em cada dança, é o centro criador que emana luz harmoniosa.

Nesta perspectiva, o círculo torna-se uma espécie de "templo" que acolhe, aconchega, entrelaça os corpos dançantes na sua diversidade, pertencentes a mesma trama social; agrega particularidades, emoções, sensações, gestos, posturas; a expressão das sensações, advindas de etiquetas que regem o convívio, onde as representações simbólicas são compartilhadas pelos praticantes a partir de uma estreita margem de variações, simbolizado por seu corpo que traduz a matiz de sua relação com o mundo. As experiências se fundem e espelham-se umas as outras, formando o corpo individual e o corpo coletivo dentro da roda[77], onde cada um, pode escolher, sentir o corpo presente, vivenciando no mesmo momento, sua totalidade e individualidade, no tempo e no espaço. Quando o círculo se forma a partir da união das mãos, ou os praticantes se posicionam em volta do centro[78], imediatamente os corpos se conectam, se reconhecem, vivenciando a unidade.

Não é diferente quando o corpo dança as orações corporais. Interligam-se por meio da riqueza, do cruzamento dos fios que tecem o som, os movimentos e as simbologias existentes nos passos e gestos representativos em cada movimento, geradoras de profundas e inquietantes probabilidades que o corpo vivencia, transmitindo uma ideia ou sentimento, que pode suscitar a cada praticante um profundo mergulho ao seu mundo essencial, em seu contexto e plenitude, contribuindo para a ampliação da consciência como um ser conectado ao universo, no qual, o corpo se oportuniza a se movimenta na fluidez poética, onde possibilita a ruptura da fronteira dos códigos de movimentos pré-estabelecidos, e assim, transpõe o tempo imanente do espaço, e como uma incubadora, arriscar-se a gestar a dinâmica diferenciada dos gestos, do ritmo, em que o corpo seja apto a romper, atravessar, fazer sentido, e ao mesmo tempo, manter-se aberto à experiência do pensar/meditar os movimentos, e desta forma, chegar ao possível encontro com o Criador, o qual os ensinamentos da Cabala se refere.

---

[77] Palavra nativa utilizada pelos praticantes, para simbolizar o local onde acontecem as danças circulares.

[78] É o ponto de referência, onde o círculo é criado em volta, por meio da conexão das mãos, ou sem elas formando-se uma grande teia que nos uni conosco mesmos e com o todo.

A partir da reflexão de que o corpo, ao transpor o tempo imanente do espaço, há possibilidade de conexão cósmica onde acontece a corporificação na sua plena manifestação, simbolizado e representado, neste sentido, nas orações corporais. Podemos justificar que o corpo quando dança pode chegar a lugares indizíveis por meio das sensações que envolvem o tempo e o espaço no momento da dança.

> As Danças Circulares são consideradas uma forma de meditação ativa. Com a repetição dos passos coreografados, os praticantes se voltam para dentro de si mesmos em busca de calma interior. Nesse estado, conectam-se consigo mesmos e com o todo. Essa calma unifica e ajuda quem está na roda a entrar em sintonia com os demais. (COSTA, 2014, p. 69)

Como lembra, Japiassu e Marcondes (1993, p. 237), imanência é:

> Qualidade daquilo que pertence ao interior do ser, que está na realidade ou na natureza, a oposição imanência/transcendência pode ser aproximada da oposição interior/exterior, diz-se que é "imanente" aquilo que é interior ao ser, ao ato, ao objeto que consideramos.

Refletir e entender melhor esse estado diferenciado de consciência alcançado pelo praticante, destaco as palavras de Eliade (1992, p. 30): "Todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o toma qualitativamente diferente." O praticante percebe esse espaço diferenciado, conforme afirma Eliade (1992), tal como referido por Carvalho (1998): quando corpo, dança e sagrado se unificam, tornando-se uma unidade. A hierofania é assim entendida por Eliade (1992, p. 17):

> O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo *hierofania.* Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que *algo de sagrado se nos revela*.

Na tentativa de explicitar como pode ser possível corporificar o sagrado quando se dança, e entendendo que corporificar é dar forma ou existência concreta ao que é abstrato, tornar-se corpo, materialidade, passa a ser algo real, efetivo, diretamente percebido ou observável, sentir sensações no corpo físico. Como lembra Ostrower (1987, p. 31), "[...] usa-se a palavra materialidade, em vez de matéria, para abranger não somente alguma substância, e sim tudo o que está sendo formado e transformado".

Quando o praticante ao dançar é levado à lugares de reflexão, ele está, provavelmente, experimentando o seu espaço sagrado que transcende ao espaço físico onde está dançando, conforme nos afirma Eliade (1992), "o corpo, quando dança, é um veículo de ligação entre o

praticante e algo sagrado". Na transcendência[79], o praticante deixa-se levar pela entrega, numa espécie de abandono, no qual não existem mais resistências nos campos físico e mental. Experimentar no corpo a dança, encurta o espaço e o tempo entre ambos, levando-os a outros lugares de percepção. E para comungar com o pensamento de Carvalho (1992) e Eliade (1992), busco um terceiro autor, Wurba (2009, p. 40):

> [...] a experiência promovida pela dança sugere não se tratar somente de uma performance, da beleza estética, ou de uma linguagem, mas da busca de uma completude no qual, juntos, corpo e alma, parecem atuar com o mesmo objetivo: a busca da totalidade. E é neste sentido que a presente reflexão se desenvolve: discutir a possibilidade de revelação do corpo como espaço onde o sagrado habita de forma singular. [...] Destacando a questão do significado da dança e sua contribuição no desenvolvimento do homem que busca encontrar a sua integridade essencial, tornando-se aquilo que é, em sintonia com a sacralidade de sua experiência interior.

Todo esse movimento de voltar-se para dentro de si mesmo, onde o sagrado habita, é intensificado pela repetição dos passos coreografados, que induz os praticantes a entrarem em estado de êxtase. Para entender melhor tal estado, proponho a definição adotada por Lalande, citações estas, retiradas da dissertação da autora (COSTA, 2014, p. 59-60),

> Estado caracterizado do ponto de vista físico por uma imobilidade quase completa, uma diminuição de todas as funções de relação, da circulação e da respiração; do ponto de vista afetivo por "um sentimento de felicidade, de alegria indizível que se mistura com todas as operações do espírito... e que pode se considerar como característico desse estado." [P. JANET, "Une extatique", *Bull. Inst.Psychol*, 1901, 229-230]. Do ponto de vista intelectual, "chama-se... êxtase a um estado no qual, estando interrompida toda a comunicação com o mundo exterior, a alma tem o sentimento de que se comunica com um objeto interno que é o ser perfeito, o ser infinito, Deus... O êxtase é a reunião da alma com o seu objeto. Já não há intermediário entre eles: ela o vê, toca-o, possui-o, ela está nele, ela é ele. Não é mais a fé que crê sem ver, é mais do que a própria ciência, que apenas descobre o ser na sua ideia: é uma união perfeita na qual a alma se sente existir plenamente devido ao fato de se dar e renunciar a si, pois aquilo a que ele se dá é o ser e a própria vida" (Boutroux, "Le mysticisme", *Bull Inst. Psyschol*, 1902, p. 15 e 17 apud LALANDE, 1999, p. 371).

A fim de complementar Lalande, trago a definição de êxtase de outro autor:

> Êxtase do grego, *ékstasis*, significa sair de si, enquanto entusiasmo, do grego *enthusiasmós*, é ter um deus dentro de si, ou seja, quando um homem dança em honra ao seu deus, é como se abandonasse a si próprio para que deus o possuísse, significando, assim, uma corporificação com a divindade (Brandão, 1992, p. 136 apud WURZBA, 2009, p. 51). Podemos pensar, então, que a dança possibilita a presença de deus, fazendo com que o homem, dessa maneira, sinta-se potente e unido a ele. Conforme Wosien (1996, p. 9 apud WURZBA, 2009, p. 51), "a imitação

[79] (do lat. *transcendere*: ultrapassar, superar). A noção de transcendência opõe-se à de imanência, designado a algo que pertence a outra natureza, que é exterior, que é de ordem superior. [...] que está além do conhecimento, além da experiência, que é exterior ao mundo da experiência (JAPIASSU, MARCONDES, 1993, p. 237).

> de Deus põe em funcionamento a alquimia, segundo a qual o temor se transmuta em êxtase" (WURZBA, 2009, p. 51).

Tendo como suporte as categorias escolhidas para discutir o corpo que dança em círculo e considerando seu caráter sagrado, é perceptível o sentimento de totalidade presente, manifestado em um simples reconhecimento do outro como parte de um todo maior, um sentimento coletivo de busca por algo que está além dessa matéria densa que é o corpo físico. Há uma espécie de conexão invisível, existente entre mim e o todo. Há uma busca invisível de algo maior que independe de dogmas religiosos.

Conceber a Cabala como o fio de sustentação que tece este estudo, representada nas quatro diferentes densidades, simbolizadas pelo espírito (alma) e pela matéria (corpo), podemos afirmar nestas primeiras reflexões, a existência da inter-relação entre o corpo, a dança e o sagrado, ao vivenciar as Danças Hebraicas de Louvor. O referencial se mostra a partir do Mundo Assiá e do Mundo Atzilut, suas Sefirot e orações corporais representivas, comprovado pelos dois polos que compõe os dois extremos do diagrama. O primeiro significa a matéria na maior densidade, e o segundo a matéria na densidade mais sutil, corroborando com que foi relatado neste texto sobre as categorias que sustentaram a concepção da Tríade Espiralar: uma dimensionalidade entre o corpo a dança e o sagrado.

Este estudo visa também, verificar e aprofundar o alcance da experiência do praticante, quando seu corpo, no movimento da dança, pode entrar no estado de unificação com sua sacralidade, corporificando e vivenciando a conexão com múltiplas dimensões, alcançando a imanência/transcendência existente entre o corpo, a dança e o sagrado. Sendo assim, possibilitar a criação de novas geografias onde o corpo pode ser o "templo" que ancora as emoções e sensações movidas pelos passos da dança, possibilitando ao praticante se conectar com o caráter sagrado existente nas orações corporais e consequentemente com o seu sagrado interno, gerando uma nova imagem força, conforme fig. 3 chamada de imagem do sonhador na dissertação da autora, representada por esta espiral e pelo fio condutor que cruza, interliga e unifica os dois mundos: Assiá e Atzilut, quando o corpo dança. Este conteúdo será aprofundado na tese doutoramento.

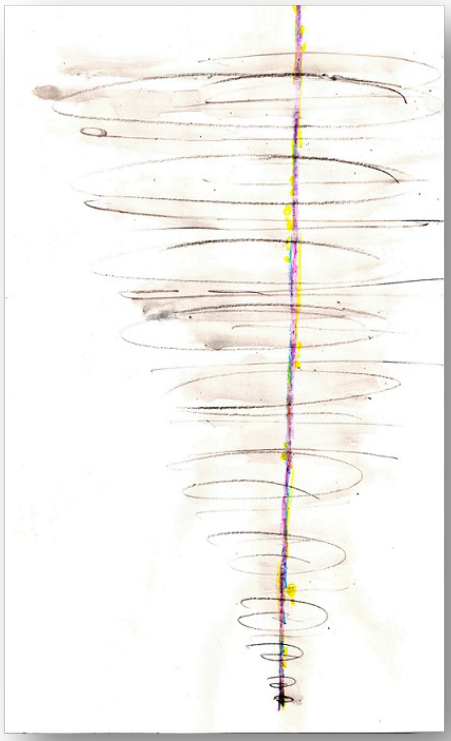


Figura 3 – Imagem do Sonhador

Fonte: Desenho em aquarela e grafitti por Maurício Franco, 2013.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola**. Dicionário de Filosofia.** 4.ed. São Paulo: Martins, 2000.

AURÉLIO, B.H.F. **Mini dicionário da língua portuguesa**. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BONDER, Nilton. **O Sagrado.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BRETON, David Le. **A Sociologia do Corpo.** 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes**. Mukabele:** ritual dervixe. Florianópolis: Insular, 2010.

_____ (org.). **Antropologia da Dança I.** Florianópolis: Insular, 2013.

CARVALHO, Carlos Solano. **Introdução às danças circulares sagradas**. In: RAMOS, Renata (Org.). **Danças Circulares sagradas:** uma proposta de educação e de cura. 2.ed. São Paulo: TRIOM, 2002. (p. 5-8).

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** 26.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COSTA, Ana C.P. **Da Cabala à Dança:** uma etnografia da Oração Corporal Malachim. 2014, 99 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes do Pará – Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JUNG, Carl G.. **O Homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LALANDE, André. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia.** 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LURKER, Manfred. **Dicionário de Simbologia.** 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** Petrópolis: Vozes, 2004.

SENDER, Tova. **O que é Cabala Judaica.** Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 2004.

SCHOLEM, Gershom. **A Cabala e seus simbolismos.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Dança:** símbolos em movimento. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

WURZBA, Lilian. **A dança da alma** – **A dança e o sagrado:** um gesto no caminho da individuação. In: ZIMMERMANN, Elisabeth (org.). **Corpo e Individuação.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2009: 39-100.

ZALCMAN, Frida. **Conectados com o todo.** Dançando a Árvore da Vida – Cabala. Apostila do Módulo de Danças Hebraicas de Louvor. Embu das Artes, SP: Material didático, 2007.

_____. Danças Hebraicas de Louvor. **Dançando a Árvore da Vida** – **Cabala.** Apostila do Módulo de Danças Hebraicas de Louvor. Belém: Material didático, 2008.

ARTE NA TV PARAENSE: A BUSCA PELA DEMOCRATIZAÇÃO DE CONTEÚDOS E VALORIZAÇÂO DA CENA ARTÍSTICA LOCAL

Ana Paula Andrade (ICA/ UFPA)[80]

Felipe Cortez (ICA/ UFPA)[81]

Joel Cardoso (ICA/ UFPA)[82]

RESUMO

Este trabalho discute possibilidades de abordagem da arte por programas televisivos – sejam de cunho jornalístico, ou especializados no tema - e reflete também sobre o espaço que é destinado a este tipo de conteúdo na TV aberta paraense. Após uma reflexão geral, parte-se para um estudo de caso do programa Circuito, realizado pela TV Cultura do Pará. Dialogando com a noção de "conteúdo", elaborada no contexto das mídias digitais, o programa criado em 2015 propõe uma abordagem mais aprofundada dos fatos e atores sociais que povoam o campo das artes no Pará. Partindo de leituras sobre "Crítica da Arte" e "Jornalismo Cultural", reflete-se sobre o fazer do programa Circuito em relação aos seguintes aspectos: contextualizações históricas, relação da obra com o artista e processos criativos, o espaço da arte e os lugares de fala, e o plano de composição dos discursos do programa. A partir da experiência do "Circuito", aprofundam-se olhares e conhecimentos sobre as possíveis abordagens dos temas e ainda sobre contribuições que este tipo de produção possa trazer para o campo da Arte.

Palavras-chave: arte; televisão; crítica da arte; jornalismo cultural.

ABSTRACT

This article talks about possibilities of artistic approach by television programs - whether journalistic or specialized in the theme - and also reflects on the space that is destined to this type of content in the open TV paraense. After a general reflection, we start with a case study of the 'Circuito' program, carried out by TV Cultura do Pará. Dialoging with the notion

[80] Doutoranda PPGArtes, anapaula_jornalista@hotmail.com

[81] Mestrando PPGArtes, cortez.jor@gmail.com

[82] Orientador: Professor Doutor, PPGArtes, joelcardosos@uol.com.br

of "content", elaborated in the context of digital media, the program created in 2015 proposes a more in-depth approach of the facts and social actors that make art in Pará. Starting from readings on "Criticism of Art" and "Cultural Journalism", it is reflected on the making of the 'Circuito' program in relation to the following aspects: historical contextualizations, the relations between artist, work of art and creative processes, the space of art and the places of speech, and the composition of the program. From the experience of the "Circuito", deepening looks and knowledge about the possibles approaches of the themes and also about contributions that this type of production can bring to the Art made in Pará.

Keywords: art; TV; art criticism; cultural journalism.

Arte na Televisão

Quando se decide empreender uma pesquisa, partimos não só de um problema ou de hipóteses, mais também do que popularmente chama-se "sexto sentido" e paixão. É por crer em uma contribuição necessária da televisão para com o campo das artes, que os autores vêm construindo artigos e pesquisas relacionadas a este tema.

Dados recentes demonstram que está cada vez mais difícil não pensar em estratégias de como utilizar o espaço televisivo de maneira mais democrática, possibilitando ao público acesso a conteúdos críticos, como os que envolvem o campo das Artes em suas mais diversas linguagens, artistas e reflexões propostas.

Através da pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) em 2016, com amostragem representativa de 93% da população brasileira. Chegou-se a informação que 44% dos brasileiros não tem o hábito da leitura e 30% da população nunca comprou um livro. Mas o dado desta pesquisa do IBOPE que mais relevante para este artigo é o que aponta que, em seu tempo livre 73% dos brasileiros preferem assistir televisão em altíssima oposição aos 6% que preferem ir ao cinema, teatro, concertos, museus ou exposições.

Partindo destes dados, depreende-se que a televisão ainda é uma mídia fortíssima e também que a Arte precisa ser muito mais valorizada no país. Neste contexto é impossível não chegar a conclusão de que há carência de espaço para arte nos produtos televisivos, e que abrir este espaço é democratizar os conteúdos, podendo favorecer a formação de público para o campo da Arte.

Considerando que a arte surge de reflexões e experiências dentro de uma dada cultura e propõe a libertação de olhar a realidade sob novas perspectivas, falar sobre obras, artistas, olhares, processos criativos, é possibilitar formação crítica ao público, é garantir benefícios a sociedade. Para Costa (2004), nos tornamos mais humanos quanto mais próximos da arte nos colocamos. As conquistas do homem contemporâneo passam pela consciência do incalculável valor da arte, um patrimônio que nos identifica, aproxima e universaliza. A sensibilização para a arte precisa ser exercitada. Principalmente em regiões com baixos investimentos, incentivos e procura do público – como no caso do estado do Pará.

Com o surgimento de canais fechados especializados em Arte, como o Arte 1 e o Curta, ambos de 2004, houve um aumento considerável de programas especializados nas mais diversas linguagens artísticas, o que é um ganho enorme dentro desta ótica democrática e social, anteriormente abordada neste artigo, porém há críticas quanto o alcance dos conteúdos, já que os canais, por serem especializados, acabam atraindo um público restrito de artistas e pessoas que já possuem interesse pelo tema. A questão é ampliar o acesso, dando vazão a conteúdos sobre arte em emissoras abertas e com grande alcance de público, mostrando que arte é para todos, sim.

No estado do Pará, a televisão basicamente abre espaço para matérias factuais sobre arte veiculadas em telejornais locais, que são basicamente os únicos programas feitos pelas filiais das grandes emissoras. Desde o início do século XXI, as emissoras locais continuaram investindo apenas em telejornais. Produtos, muitas vezes, mais baratos de serem produzidos e que trabalham com notícias, uma necessidade para os cidadãos. O restante da grade de programação fica por conta das matrizes das emissoras, insistindo que o público local consuma o que é produzido no eixo Rio-São Paulo, onde a maioria está localizada. O contrário favoreceria uma visibilidade a aspectos da cultura mais local, aos trabalhos e as pessoas da região. A reprodução de padrões nacionais também é observada no jornalismo realizado regionalmente, em seus formatos, linhas editoriais e conteúdo. Neste pacote entram os produtos sensacionalísticos, onde os apresentadores fazem comentários sarcásticos e instigam os telespectadores a respeito de assuntos como violência, criminalidade, polícia, problemas sociais. Sobrevivendo de denúncias e das mazelas do povo. Este formato tem sido copiado para os jornais locais, que por sua vez se mantém pela aceitação da audiência. As matérias mais reflexivas, contextualizadas, críticas são deixadas de lado.

As pautas de Arte são contempladas no que Pizza (2003) denomina de pautas de "agendamento", aquelas preocupadas apenas em passar datas, locais e horários de eventos,

sem profundidade a respeito dos temas, não acrescentando conteúdos e nem despertando interesse no público. Andrade (2011), afirma que este modelo é adotado em todos os telejornais paraenses das principais emissoras do estado – TV Liberal, afiliada da Globo; RBA, afiliada da Band; e TV Record Belém- onde a preocupação é com o evento , com agendas e serviço, com indicações de lazer e entretenimento, e não com a obra de arte em si ou com o artista; Andrade (2011) acrescenta que há interferência direta dos repórteres, muitas vezes, colocando seu ponto de vista sobre as obras, algo desnecessário, já que a leitura de uma obra de arte é particular como apontam estudos no campo da receptividade das obras. Outro ponto é irregularidade das pautas de arte, não há espaço para elas com frequência.

Talvez por não entrar no sistema de competição mercadológica a TV Cultura do Pará, emissora pública do estado, foge dos formatos padronizados pelas emissoras abertas e assim tem contribuído ao longo das três últimas décadas com a experimentação de formatos dedicados às linguagens artísticas, como também cede espaço regular para pautas de arte em seus telejornais.

Nascimento (2006) aponta que ao longo de todas as décadas, quase todas as gestões a frente da emissora criaram produtos para valorização da arte local. No início da década de 90, a emissora lançou o programa de arte e cultura Via Pará, no início dos anos 2000, o Curta Cultura e o Cultura Pai D'égua, fora uma infinidade de programas dedicados à música feita no Pará em seus mais diversos gêneros, do Carimbó ao Rock. Em 2015, entra no ar o programa Circuito, dedicado a todas as linguagens artísticas e pensado como ferramenta *crossmedia*, ou seja a mesma mensagem é disponibilizada em mídias diversas, sem alteração do conteúdo, para que seu alcance seja ampliado. No caso do Circuito, o programa pode ser assistido na TV ou na internet, através de site (portalcultura.com), facebook ou youtube com domínios da Rede Cultura de Comunicação.

O Programa Circuito

Desde da fase de projeto, o programa Circuito três pilares:

- Ser uma janela para o cenário artístico paraense - isso inclui artistas de fora que estejam momentaneamente com espetáculos ou realizando trabalhos no estado;
- Propiciar um aprofundamento dos temas abordados, fugindo do “agendamento” de eventos;
- Tornar os conteúdos acessíveis não só na TV, como também na internet;

Sobre o último objetivo, já foi explicado anteriormente a necessidade de gerar um produto *crossmedia*. O programa original pra TV é dividido em quadros, quando colocado na internet, os quadros são desmembrados, tornando-se pequenas pílulas e facilitando a procura e acesso a conteúdos menores, ou seja, o público pode assistir os conteúdos de forma fragmentada, não tendo que assistir o programa na íntegra quando estiver on-line. Em decorrência desta facilidade, muitos artistas conseguem baixar as matérias que exibiram seus trabalhos e estas se tornam uma espécie de portfólio, podendo ser utilizados em editais para captação de recursos para novos trabalhos ou premiações. Como por exemplo, o Projeto Circular, que utilizou um conteúdo do Circuito para captar recursos.

O Circuito tem objetivo de mostrar o que acontece na cena paraense, sendo assim, não se fecha apenas aos artistas locais, apesar de serem eles as principais pautas do programa, mas, entende-se que a troca com o que vem de fora também é enriquecedora. Desde artistas em residência artística na cidade, ou aqueles que vêm realizar espetáculos na região também geram conteúdo para o programa, como por exemplo, o fotógrafo uruguaio Martín Perez, que veio a Belém realizar mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA e que paralelamente mantinha seus trabalhos com 'fotografia encenada', a qual Martín classifica como fotografias teatrais, com figurinos e direção de arte pensadas para construção dramática.

Fotografia de Martín Perez exibida no Circuito.

Fotógrafo Martín Perez em entrevista ao Circuito.

Outro exemplo desta abertura para artistas de fora que participam da cena local, foi a matéria que exibiu o trabalho híbrido de teatro e performance da artista Raquel Mützenberg de Cuiabá, que veio apresentar a obra Maiêutica nas cidades de Belém e Castanhal, através do projeto Palco Giratório do Sesc. Uma obra que mistura corpo e teatro com bonecos para refletir sobre temas como violência obstétrica e inconsciente coletivo.

Matéria sobre obra Maiêtica exibida no Circuito.

Sobre os conteúdos locais, há uma profusão te temas e artistas, sendo abordadas linguagens como: literatura, dança, performance, teatro, cinema, fotografia, artes plásticas, música e artes aplicadas, como design. Para garantir um aprofundamento dos conteúdos, as matérias foram estruturadas segundo conceitos de Jornalismo Cultural e Crítica de Arte, da qual foram definidas diretrizes para construção da informação sobre arte.

Na busca por um olhar especializado, os campos do jornalismo e da crítica cultural se encontram e algumas questões se tornam unanimidade. É o caso, por exemplo, da importância

de análises contextualizadas com questões do presente e do passado, relacionando a obra com fatos históricos, com a história da arte, buscando as influências e conexões que ela traz com a arte produzida em outros períodos.

Outra questão frisada por ambos é a necessidade de se conhecer o autor da obra, em uma biografia que aborde suas influências, seus objetivos com determinada criação, além, claro, do sistema social e cultural em que foi produzida, ou seja, o cenário em que nasce. É preciso entender a obra a partir do artista que a criou, como a criou, em que circunstância e para quem.

> Se a arte é um dos grandes tipos de estrutura cultural, a análise da obra deve dizer respeito, de um lado, à matéria estruturada, de outro ao processo de estruturação. Em cada objeto artístico se reconhece facilmente um sedimento de noções que o artista tem em comum com a sociedade de que faz parte, sendo como a linguagem histórica e falada de que se serve o poeta. Acima dele encontra-se sempre uma camada cultural mais especificamente orientada e intencionada que poderia ser dita profissional. É o que Venturi chamou de gosto e que se compreende sobre a arte e as preferências artísticas, os conhecimentos técnicos, os modos convencionais de representação, as normas as normas ou as tradições iconográficas e, até mesmo certas predileções estilísticas geralmente comuns aos artistas do mesmo círculo cultural. Há, por fim, a última camada, cuja composição escapa à análise conduzida segundo modelos culturais determinados e que constitui a contribuição pessoal, inovadora do artista.” (ARGAN, 2005, pg. 29)

As matérias do Circuito mostram estas conexões históricas dos artistas e suas influências. Como exemplo, temos o trabalho da artista visual Drika Chagas que sofre influências do Surrealismo. Este é um dos pontos abordados ao longo da entrevista, que também fala do processo criativo da artista, técnicas utilizadas e principais obras.

Matéria do Circuito coma a artista visual Drika Chagas.

O combate ao preconceito contra as obras é colocado no jornalismo cultural pela visão de que não se pode excluir ou menosprezar as obras, já que o papel aqui é democratizar as

informações. As matérias não devem fazer levantamentos maniqueístas sobre as mesmas, ao contrário devem explorar conteúdos e gerar novas perspectivas junto ao público.

> O jornalismo que faz parte desta história de ampliação do acesso a produtos culturais, desprovidos de utilidade prática imediata, precisa saber observar esse mercado sem preconceitos ideológicos, sem parcialidade política. Por outro lado, como a função jornalística é selecionar aquilo que reporta (editar, hierarquizar, comentar, analisar), influir sobre tudo os critérios de escolha dos leitores, fornecer elementos e argumentos para a sua opinião, a imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e o dever de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe. (PIZA, 2003, p. 45)

Retomando a obra da artista Drika, podemos utilizar como exemplo deste cuidado, pois um dos pilares do trabalho da artista é o grafite, técnica que ainda sofre marginalização. Além do trabalho dela com o grafite, muitos outros foram exibidos pelo programa, como os dos artistas Michelle Cunha e Sebá Tapajós, relando a profundidade dos trabalhos realizados, seus processos criativos, conceito, reflexões propostas e influências.

Sobre a questão de gerar novas perspectivas sobre arte junto ao público, um fator preponderante explorado pelo programa é a imagem e a edição, juntamente com o tempo das matérias- que é bem maior que nas TVs comerciais que trabalham algo em torno de um minuto e meio, no Circuito a média é de cindo minutos. O resultado final são produtos audiovisuais que permitem que o público contemple, olhe, sinta um pouquinho do trabalho do artista. É uma pílula com o objetivo de despertar o interesse pelos temas e motivar cada um a sair da frente da TV e ir ao cinema, teatro, museus, rua, seja lá onde a obra estiver. Frequentar os espaços dedicados à arte na cidade.

Conclusão

A partir dos apontamentos gerais deste artigo, com reflexões sobre a necessidade de democratização da televisão enquanto espaço para a arte e sobre a oferta diminuta de espaço nos telejornais paraenses para este tema, percebe-se a importância do programa Circuito como lugar de voz aos artistas e ao cenário de arte paraense. Este é hoje o único programa especializado em artes sendo produzido no estado do Pará.

Percebemos que para sua estruturação-base, o programa sofre influências de conceitos associados provenientes do Jornalismo Cultural e da Crítica de Arte, originando uma abordagem consistente para as matérias e realmente fugindo do criticado “agendamento”, possibilitando um aprofundamento dos conteúdos. Porém, seria interessante que o Circuito pudesse inserir em sua estruturação ideológica, reflexões sobre Arte Educação e Recepção da

obra artística, já que o programa se propõe a trabalhar com a formação de público e motivar o contato deste com os espaços de arte na cidade.

Estas sugestões visam agregar ainda mais valor a este trabalho que demonstra não só seu comprometimento com a arte, mas também sua responsabilidade com a sociedade, afinal ao aproximar o público da arte, vem contribuir com novas reflexões sobre a realidade e a cultura do estado do Pará.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, A. **Arte na TV: reflexões sobre matérias de arte em telejornais paraenses.** Dissertação – PPGARTES/ UFPA, 2011.

ARGAN, G. **Arte e Crítica da Arte.** Lisboa: Editorial Estampa, 2010.

ARGAN, G. **Guia de História da Arte.** Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

COSTA, C. **Questões de Arte.** São Paulo: Moderna, 2004.

NASCIMENTO, C. ***Televisão Pai d'égua? Uma análise da construção da identidade cultural paraense pela TV Cultura do Pará*.** 2006. 105f. Trabalho de Conclusão de Curso - UFPA, 2006.

OSÓRIO, L. **Razões da Crítica.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

PIZA, D. **Jornalismo Cultural.** São Paulo: Contexto, 2003.

RODRIGUES, Maria Fernanda. **44% da população brasileira não lê e 30% nunca comprou um livro, aponta pesquisa Retratos da Leitura**. 2016. http://cultura.estadao.com.br/blogs/babel/44-da-populacao-brasileira-nao-le-e-30-nunca-comprou-um-livro-aponta-pesquisa-retratos-da-leitura/ - acesso em 20/03/17.

IMAGEM, IMAGINÁRIO E IDENTIDADE NO DOCUMENTÁRIO "PAU & CORDA: HISTÓRIAS DE CARIMBÓ"

M.ªAna Paula Andrade (UFPA)[83]

Felipe Cortez (UFPA)[84]

RESUMO

Este trabalho apresenta uma leitura de viés compreensivo, interpretativo e arqueológicodo documentário "Pau & Corda: Histórias de Carimbó", realizado pelo diretor Robson Fonseca na TV Cultura do Pará, no ano de 2012. Investiga-se o documentário televisivo, produzido no seio de uma instituição pública, a Fundação Paraense de Radiodifusão (FUNTELPA), no intuito de entrever nestas relações um projeto ético e estético de representação de identidades. A partir da análise do dispositivo fílmico e das representações estruturantes, busca-se demonstrar como o documentário investigado questiona o referencial imagético e identitário reelaborado ao longo da história da emissora, marcado por um certo imaginário ribeirinho, e, também, como o telefilme rompe com a tradição jornalística no fazer documental da TV Cultura do Pará.

Palavras-chave: imagem; imaginário; identidade; documentário; dispositivo.

ABSTRACT

This work shows a undesrtanding, interpretativeandarchaeological reading of the documentary "Pau & Corda: Histórias de Carimbó", a film by Robson Fonseca from TV Cultura do Pará, produced in 2012. This telefilm is investigated, in the context of a public media institution, the FundaçãoParaense de Radiodifusão (FUNTELPA), in order to glimpse in these relations a ethical and aesthetic project of identity representations. From the analysis of the film device and the structural representations, we seeks to demonstrate how the investigated documentary questions the imagetic and identity referential re-elaborated throughoutthehistoryofthe broadcastingcompany, markedby a certain Riverside

[83]DoutorandaPPGArtes (ICA/UFPA), e-mail: anapaula_jornalista@hotmail.com
[84]MestrandoPPGArtes (ICA/UFPA), e-mail: cortez.jor@gmail.com

imaginaryandhowthismoviebrokeswiththejournalisticdocumentarytraditionat TV Cultura do Pará.

Key-words: image; imaginary; identity; documentar; device.

Introdução

Este artigo explora as possibilidades de análise do documentário "Pau & Corda: Histórias de Carimbó", a partir da tríade imagem-imaginário-identidade. O que faremos pela tentativa de articulação de ideias desenvolvidas por autores de diferentes campos. Trata-se, pois, de um estudo exploratório das possibilidades de articulações teóricas diante de um objeto de pesquisa mais amplo, a produção de documentários da TV Cultura do Pará. Nos aproximamos desta produção, neste texto, por meio de um dos seus documentários mais recentes, realizado no ano de 2012. Para tanto, nosso primeiro esforço é o de reconstituição do contexto institucional de produção deste documentário, apresentando a Fundação Paraense de Radiodifusão, para, em seguida, construirmos uma breve história da produção de documentários da TV Cultura do Pará. Avançamos, assim, para uma descrição do documentário "Pau & Corda: Histórias de Carimbó". A partir disso, realizamos um exercício de leitura do documentário em dois eixos: 01. análise dos dispositivos fílmicos, os videoclipes; 02. análise das representações estruturantes que movimentam a narrativa documentária.

Contexto institucional: FUNTELPA e TV Cultura do Pará

A Fundação Paraense de Radiodifusão (FUNTELPA) nasceu em 1977, por meio do decreto 10.136, no governo de Aloísio Chaves, vinculada à Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo. O primeiro veículo da FUNTELPA, a Rádio Cultura Onda Tropical, alcançava o interior do Pará e países próximos na região amazônica. A TV Cultura, entretanto, nasceria dez anos mais tarde, em 15 de março de 1987, por investimentos do governo de Jader Barbalho, do PMDB, entre 1983 e 1986 (CASTRO, p. 151, 2012). No mesmo período, inaugura-se o prédio da Fundação Cultural do Pará – CENTUR, outro aparelho estatal de cultura.

A TV Cultura surge com o slogan "A televisão que tem a cara do Pará". Segundo Fábio Castro, já se perceberia no slogan uma "ideologia nativista-patrimonialista" que

caracterizaria parte importante da produção artística e intelectual de Belém. A TV Cultura do Pará, afirma o pesquisador, teria nascido alinhada a uma concepção de cultura pré-estabelecida, vinculada a visão de uma elite artística e intelectual da capital paraense. Afirmação que não foi verificada com rigor, mas que sugere um campo de investigação pertinente sobre as representações de cultura produzidas na programação da emissora.

Ao longo das diferentes gestões da FUNTELPA, sujeitas ao processo político das gestões indicadas pelo governo de cada época, a grade de programação da TV sofreu alterações conforme a linha editorial do gestor de cada momento. Entretanto, a emissora sempre manteve um interesse constante em dar visibilidade ao que supunha ser o universo simbólico da "cultura paraense", em uma operação enunciativa constituinte de uma prerrogativa de representação da identidade.

Atento as relações entre enunciação, discurso e ideologia, Fábio Castro sugere que, ao longo da história da emissora, esta "ideologia nativista-patrimonialista" teria constituído instrumento político para o fornecimento de "elementos de identidade para o poder público e para os grupos sociais hegemônicos, que historicamente se revezam na ocupação da estrutura do Estado" do Pará, representados pelo PMDB, PSDB e PT. (CASTRO, 2012, p.150).

> Patrimonialista, no sentido de reproduzir a lógica da ocupação do Estado por determinados grupos de hegemonia, e essencialista, no sentido de reproduzir uma percepção fechada da identidade, marcada pela negação da variedade e do conflito, inerentes a todo processo identitário. (CASTRO, 2011, p. 158)

Ele conclui, assim, que a identidade amazônica tematizada pela TV Cultura do Pará constituiria uma "mediação política" (CASTRO, 2012, p.164), no sentido de um processo inter-subjetivo promovido pelos agentes do estado e operado pelos artistas e profissionais da emissora, conscientes ou não de o estarem fazendo. Processo de reprodução social que seria alimentado pela ausência de esforço crítico dos próprios agentes da enunciação. "Mediação política" enquanto processo que, intersubjetivamente, construiu, ao longo da história da emissora, um ethos de representação, uma matriz de produção de imagens da "cultura paraense" sintetizada por elementos do imaginário ribeirinho que constituiriam "referenciais identitários" para as elites de Belém.

Tal afirmação, entretanto, exige estudos que investiguem estas representações efetuadas em diferentes programas e contextos históricos da TV Cultura do Pará, em sua inter-relação com o contexto cultural, político, artístico e midiático de cada época. Castro também sugere que a reprodução de imagens da "identidade paraense", do caboclo e da paisagem ribeirinha, por exemplo, se dá mais no campo da reificação, de forma não-dialética,

sem conflito, o que seria problemático, uma vez que a cultura nasce e se desenvolve no campo do conflito.

A produção documentária da TV Cultura do Pará

O conflito, entretanto, foi tematizado por diferentes documentários da emissora. Em 1987, a jornalista Lúcia Leão realizou o documentário "Maria das Dores", no qual apresenta um quadro da violência contra a mulher em diferentes cidades paraenses naquela época. Estes documentários, portanto, retratam diversos aspectos da vida no estado do Pará: os problemas das cidades, saberes e fazeres de comunidades rurais, as populações indígenas, fatos culturais, perfis biográficos de artistas, intelectuais e personalidades históricas etc. São mais de 110 telefilmes realizados por diferentes gerações de produtores, dos departamentos de Jornalismo e Produção da emissora. Parte considerável desta produção é marcada por um discurso jornalístico que a vincula a tradição do documentário clássico, de caráter eminentemente jornalístico. Entretanto, algumas produções representam rupturas em relação as vozes que os compõem, decorrentes do desejo de experimentação da linguagem por seus realizadores, muitos deles jornalistas, mas também criadores vindos de outras linguagens artísticas: artistas plásticos, atores, escritores, poetas, cineastas, músicos etc.

Documentário "Pau & Corda: Histórias de Carimbó"

Realizado em 2012 pelo diretor Robson Fonseca, este telefilme experimenta as possibilidades da linguagem do videoclipe para a documentação dos saberes e fazeres de grupos de Carimbó, expressão cultural paraense. Em nota de divulgação de "Pau & Corda", o telefilme é assim definido:

> O diretor Robson Fonseca e sua equipe percorrem quatro cidades do nordeste paraense atrás das histórias de grupos de carimbó. Para cada grupo, Robson propôs a gravação de um videoclipe. Mas para gravar os vídeos, o diretor e sua equipe conviveram com estes artistas populares. E neste processo de conhecimento, foram filmadas histórias, apresentações, curiosidades e cenas do cotidiano destas pessoas, pessoas que vivem e fazem o carimbó de raiz. Daí o nome "Pau e Corda: Histórias de Carimbó". (PORTAL CULTURA, 2012)

Realizado em Belém e em cidades que constituem a região do Salgado paraense, o nordeste do estado do Pará, o documentário busca, em cada lugar, uma vivência única do carimbó. Pescadores, lavradores, catadores de mariscos e crustáceos, camponeses, trabalhadores urbanos, devotos, etc., são os artistas de uma cena múltipla, pulsante e

encantada pelos tambores registrados pelo documentário, marcado por uma perspectiva compreensiva da história, que lança um olhar para o cotidiano dos fazedores do carimbó. Assim, não se busca contar a História do carimbó, mas, sim, apresentar histórias de pessoas que mantem acesa a chama dessa cultura tão rica e singular na sua diversidade.

Por outro lado, segundo o próprio diretor, o documentário também tem o intuito de experimentar o potencial do videoclipe para contar histórias. “E como eu já tenho essa familiaridade com a linguagem do videoclipe, pensei que produzir vídeos com os grupos seria uma forma de homenageá-los e registrar a beleza das suas criações” (Robson Fonseca, em entrevista para oblog Holofote Virtual, 2012).

E por fim, o carimbó constitui um fenômeno universal que se localiza em dadas condições, a experiência da música de trabalho, que traduz relações entre homem, lugar e modos de existência, assim como ocorre com o marambiré, siriá, marabaixo, expressões culturais de outras regiões do estado. Independente do ritmo, trata-se aqui da relação do músico com o seu lugar, o seu ethos. E é sobre essa relação que fala o documentário “Pau & Corda: Histórias de Carimbó”, a relação dessas pessoas com o lugar por meio da música.

Considerações Metodológicas

No texto “Quando as imagens tocam o real”, Georges Didi-Huberman se pergunta a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem. “Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de aportar este ‘conhecimento pela imagem’?” (DIDI-HUBERMAN, 2009 p.209). Abordar as representações da cultura amazônica a partir da imagem documentária, é, a partir disso, investigar novas formas de representar a cultura em sua complexidade, seja a partir da matriz de representação do imaginário ribeirinho, presente em diversas produções da emissora de TV, seja a partir da diversidade de identificações culturais próprias da contemporaneidade e que evidenciam as novas fronteiras culturais da Amazônia, também marcadas por imaginários de estrada e de cidade, de floresta e de rio, mas também de migrações, técnicas e tecnologias, paisagens tecnológicas e étnicas, biopolíticas e científicas, e da presença própria da cultura mundo em sua atualidade no território amazônico, não mais visto como anacrônico, mas como espaço produtor de sentidos e subjetividades em equivalência de valor na contemporaneidade.

Numa perspectiva arqueológica, buscaremos, a partir da reconstituição do contexto de produção de sentidos, evocar o conjunto de imagens que constituem aquilo que Fábio Castro, em estudo sobre a atuação da TV Cultura do Pará, chama de "texto de arquivo", um complexo de imagens representativo de uma forma de representar uma noção de "identidade paraense" (CASTRO, 2012), vinculado a ideia de "imaginário ribeirinho" (LOUREIRO, 2000). Operação de reorganizar um "imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difíceis de dominar", que Georges Didi-Huberman considera um risco.

> (...) fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem. (DIDI-HUBERMAN, 2012, pp. 211-212)

Assim, neste exercício de "imaginação e montagem", de construção de um objeto e de suas questões, colocamos em perspectiva uma diversidade de blocos significantes, contextos de produção, diálogos teóricos, imagens, conceitos, noções e alguma vivência lado a lado para empreender uma breve leitura das imagens de um documentário, intuindo, em um procedimento compreensivo-interpretativo e arqueológico, possibilidades de leitura para um conjunto maior de imagens, constituintes da produção documentária da TV Cultura do Pará.

Exercício de leitura

Descrito o contexto institucional de produção de sentidos, a TV Cultura do Pará, e o objeto deste trabalho, o documentário "Pau & Corda: Histórias de Carimbó", passemos a análise de viés hermenêutico que busca, quando oportuno, diálogos teóricos com diferentes autores. Leitura que foi estruturada em dois movimentos: 01. análise dos conteúdos dos videoclipes que compõem o documentário (dispositivos); 02. análise das representações estruturantes (movimentos da narrativa).

Videoclipes e seus conteúdos: o dispositivo documental

A proposta de encontrar com grupos de carimbó para realizar videoclipes de suas canções, constitui o que Consuelo Lins, ao estudar a cinegrafia de Eduardo Coutinho, chamou de "filme-dispositivo", uma "máquina" que "permite filmar encontros". Isto é, "um procedimento produtor, ativo, criador - de realidades, imagens, mundos, sensações, percepções que não pré-existiam a ele" (LINS, 2007a).

Ora, o documentário “Pau & Corda” nasce num contexto de ausência de videoclipes de grupos musicais de raiz, uma vez que o videoclipe é um formato vinculado a indústria musical, urbana e massiva, e que confere visibilidade aos artistas e suas canções para o consumo. Assim, diante da invisibilidade dos grupos de carimbó, e no seio de uma emissora que se apresenta como vitrine para artistas da terra, foi pensado o dispositivo narrativo de “Pau & Corda: Histórias de Carimbó”. Dispositivo que reflete aquilo que Fábio Castro (2012) afirma ser uma das supostas premissas da TV Cultura: combater a massificação da cultura com seu próprio veneno, massificando a produção cultural local (CASTRO, 2012, p.153).

Assim, o videoclipe também é uma forma de documentar, articulada na estrutura de um documentário enquanto dispositivo narrativo, conformando um filme-dispositivo. Fernão Pessoa Ramos propõe a seguinte questão: “Poderíamos considerar o videoclipe como um documentário sobre uma música ou sobre o artista que a interpreta?” (RAMOS, 2013, p. 70)

No caso do objeto específico, a resposta a questão poderia ser sim, na medida em que o clipe se encontra articulado a outros blocos de “imagem-movimento” a partir dos quais conhecemos diferentes aspectos do cotidiano e histórias de vida dos artistas do Carimbó. Por outro lado, documenta-se a performance in loco dos corpos em cena, seja dos músicos, seja dos dançarinos.

Outro ponto que legitima o dispositivo é a relação do diretor Robson Fonseca com a linguagem do videoclipe. Desta forma, o videoclipe, que sempre atravessou o trabalho de Fonseca, se converte em objeto e experimento de linguagem no seu primeiro documentário. A postura do diretor que vai a campo é entendida por cineastas como Eduardo Coutinho como um “encontro”. O diretor/realizador leva o que tem ao encontro da realidade e, a partir disso, não é o mesmo de antes. Um diretor de videoclipes estreante no campo do documentário vai ao encontro dos artistas do carimbó propor a gravação de videoclipes: eis o motivo do encontro, que une e transforma a todos, o dispositivo.

Neste primeiro movimento, vamos considerar três aspectos que atravessam imagem-imaginário-identidade nos videoclipes que constituem os dispositivos do documentário. Trata-se da representação do espaço ribeirinho, do modo como os diferentes grupos cantam o lugar e do carimbó enquanto música de trabalho.

Representação do espaço ribeirinho

O primeiro clipe do documentário, baseado na canção "Cidade Bonita", do grupo Sancari, resulta do encontro do diretor com o grupo de carimbó do bairro da Pedreira, em Belém. Sua apresentação no documentário também introduz a dinâmica do telefilme: o diretor e sua equipe vão ao encontro dos grupos de carimbó, propondo a gravação de um videoclipe. Ao longo deste encontro, a equipe grava entrevistas com os músicos para entender suas histórias. Histórias de "Pau e Corda". Neste processo, o grupo escolhe uma música de sua autoria para a gravação do clipe. Assim, o Sancari escolhe a canção "Cidade Bonita", que fala sobre os encantos de Belém, entre os quais a "moça bonita".

Figura 01: Representações do espaço ribeirinho nos videoclipes

O clipe é composto por cenas do grupo se apresentando no Forte do Castelo, ponto turístico a beira da Baia do Guajará, onde o grupo inteiro, músicos e dançarinos, performam para a câmera. O Forte do Castelo se situa na fronteira de imaginários de terra e de rio, a zona ribeirinha da cidade, neste caso também num espaço histórico onde Belém nasce discursivamente enquanto cidade, transformado em espaço turístico. As águas compõem a paisagem do videoclipe de carimbó, fato que vai se repetir nos demais clipes do documentário. A água como espaço de devaneio do caboclo na paisagem amazônica é, também, uma das materialidades audiovisuais de um dos produtos deste devaneio, a música.

Cantar o lugar

Outro aspecto que apresentou regularidade diz respeito a escolha das canções dos videoclipes. Tanto Sancari quanto Os Quentes da Madrugada e Uirapuru escolheram composições que enaltecem suas cidades, o seu lugar. Para eles era importante reafirmar este lugar, o seu ethos, no contexto de um documentário de uma emissora pública que se apresenta como espaço de visibilização da cultura paraense. As letras são curtas, simples, e falam de forma respeitosa e orgulhosa sobre o lugar. A canção gravada pelo grupo Sancari é marcada por esta célula, que se repete ao longo da canção inteira:

> Cidade bonita / É Belém do Pará / Onde tem moça bonita / Que é pra gente namorar / Pois é Verdade / Não é brincadeira / Moça bonita é na cidade das mangueiras (...)
> (Canção "Cidade Bonita", Grupo Sancari)

A estrutura, cíclica, como um mantra percussivo, também se encontra naanção "Santarém Novo", de Os Quentes da Madrugada.

> Vou rever minha terra, Santarém Novo! / Terra do caranguejo e do camarão / Lá em cima do trapiche todo mundo vê / Lindos barcos chegando lá do Tijucão / (...)
> (Canção "Santarém Novo", Grupo Os Quentes da Madrugada)

Em "Cultura Maior", do grupo Uirapuru, cantar o lugar é também enunciar-se enquanto lugar de origem, "berço" da cultura do Carimbó, "a nossa cultura maior".

> Marapanim é uma terra querida, cidade bonita do imenso Pará. / É o berço do Carimbó, a nossa cultura maior. Tem belas moças cheirosas e homem trabalhador / Rica na agricultura e do grande pescador / Venha conhecer nossas riquezas, nossos rios de águas naturais / As praias são puras belezas /E a nossa cidade rodeada de manguezais
> (Canção "Cultura Maior", Grupo Uirapuru)

O grupo Sabiá, entretanto, fez diferente. Escolheu a música "A Destruição da Natureza", de autoria de Mestre Rildo, para gravar o clipe na vila de Arapiranga, com sua paisagem a beira do rio pouco alterada pela ação do homem. A letra alerta para a necessidade de proteger o rio e a floresta em prol da sobrevivência das gerações futuras. É uma outra relação de respeito ao lugar, demarcada pelo conflito, pela desarmonia das relações entre homem e natureza. Mestre Rildo, o compositor, é o músico-pescador que se posiciona diante disso a partir da música.

> Deus criou a natureza / O homem veio destruir / Natureza igual a essa / Nunca mais irá surgir / O homem que tem dinheiro, faz tudo o que ele quer / Derruba mata e faz pasto / E destrói o igarapé / Eu tenho medo do que pode acontecer / Com tanta destruição, nossos filhos vão sofrer / Ai meu Deus, tem piedade de nós / O senhor cria a natureza / O homem vem e destrói.
> (A Destruição da Natureza, Mestre Rildo, Sabiá)

Música de trabalho

Caracterizado por Vicente Salles e MarenaIsdebski Sallescomo “música de trabalho” (SALLES & SALLES, 1969), o Carimbó é atravessado pelo imaginário do trabalho presente em cada lugar em que o ritmo se manifesta. Na música “Santarém Novo”, Os Quentes da Madrugada falam sobre a terra onde “tem caranguejo, tem camarão”, o que é próprio a atividade extrativista do município. Uma das entrevistas nesta cidade ocorre no mangue, onde Mestre Dico Boi, músico e catador de caranguejo, conta como aprendeu a tocar o tambor curimbó. Já na música “Cultura Maior”, do grupo Uirapuru, fala-se sobre a vocação de Marapanim para a agricultura e a pesca. Terra do “grande pescador”, Mestre Lucindo, um dos compositores de carimbó mais conhecidos, Marapanim tem a fama de “berço do Carimbó”, fala que, além de orgulhosa, representa uma provocação para grupos de outras cidades.

Figura 02: Mestre Dico Boi e o seu cotidiano estetizado.

Afirmar o trabalho, campo de identificação na luta cotidiana pela vida, nas composições do carimbó, pode apontar para umas hipóteses centrais de Loureiro (2000), de que aquilo que ele chama de “imaginário poético-estetizante” presidiria o sistema cultural na Amazônia”, uma vez que:

> A cultura está mergulhada num ambiente onde predomina a transmissão oralizada. Ela reflete e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural (...) (LOUREIRO, 2000, p. 65)

Assim, seria natural que os saberes e fazeres daqueles que dão vida a cultura do carimbó, em diferentes campos, se encontrem na música. O cotidiano estetizado, marcado pela oralidade, é um modo de existência, narrado e musicalizado.

Análise de blocos estruturantes (movimentos da narrativa)

Tendo passado em revista os videoclipes, observemos agora as representações estruturantes do documentário, que dão movimento a narrativa. Falaremos sobre o músico-caboclo como homem amazônico idealizado, sobre a presença do realizador em cena e o documentário performático, e, por fim, do documentário "Pau & Corda: Histórias de Carimbó" enquanto filme-dispositivo que rompe com a linha jornalística do fazer documental na TV Cultura do Pará.

O músico-caboclo como ideal de homem amazônico

A representação do caboclo, o nativo da região, neste caso do músico de carimbó, por muitas vezes reflete o discurso do bom selvagem, o homem natural da região que vive em harmonia com a natureza. O ideal tipo do caboclo paraense, presente em muitas das produções da TV Cultura do Pará. No documentário em questão, vemos este homem idealizado no catador de caranguejo que aprendeu a tocar tambor, no compositor que conta a história da visagem na beira do rio, no pescador que sonhou com uma escola onde crianças aprendiam a tocar carimbó: todos criadores que viveriam em harmonia com a natureza, refletida no desejo de proteger o espaço natural e a cultura que nasceu desta relação harmoniosa. As "histórias de carimbó" aqui se cruzam e revelam um arquétipo idealizado, o do caboclo entre o rio e a terra, portador do imaginário ribeirinho, fruto do existir diante da imensidão da natureza em um devir poetizante.

No documentário, este ideal-tipo do Carimbó, espécie de Lancelotte da literatura cavalheiresca medieval, é Mestre Lucindo, a quem é atribuída a frase: "o banco da canoa foi a minha escola". O rio, espaço de fluxos e de imaginários, constitui marca distintiva da cultura ribeirinha.

> Sobre ele viaja o caboclo observando, estudando a natureza, conhecendo os sinais da chuva, da tempestade, do vento, da calmaria, dos dias e das noites. Guiando-se pelas marés, os homens têm, no regime de suas águas, os relógios reguladores da vida (...) (LOUREIRO, 2000, p. 127)

O que também reflete a noção de "poética do devaneio", cara a Gaston Bachelard, transposta para a realidade amazônica por João de Jesus Paes Loureiro.

> E é num ambiente pleno de situações como essa que caminha o bachelardiano homem noturno da Amazônia. Depara-se este homem noturno com situações de imprecisos limites, de variadas circunstâncias geográficas que vão motivando a criação de uma surrealidade real, à semelhança do efeito provocado pelo maravilhoso épico, que é um recurso de poetização da história, nas epopeias. Uma surrealidade cotidiana, instigadora do devaneio, na qual os sentidos permanecem

> atentos e atuantes, porque é próprio desse estado manter a consciência atuante (...) (LOUREIRO, 2000, p.68)

O flanêur da imensidão amazônica também sonha. E o sonho, território que ultrapassa o símbolo, é terra fecunda da imagem e do imaginário. No documentário, dois personagens contam seus "sonhos de carimbó". Mestre Manoel, de Marapanim, sonhou com o que viria a se tornar a Escola de Carimbó do Uirapuru, onde crianças aprendem os fundamentos do Carimbó: poesia, música e dança. No documentário, o diretor cria uma atmosfera onírica para construir uma narrativa visual de apoio ao sonho contado verbalmente em "off". Em outro momento, Mestre Sabá, de Santarém Novo, fala sobre como aprendeu a construir um tambor curimbó durante um... sonho! Novamente o diretor muda o ritmo da narrativa documental para criar um estado audiovisual onírico para a contação da história do caboclo sonhador, repleta de imagens e imaginários de um cotidiano estetizado.

Metalinguagem: Documentário performático

O documentário assume a presença da equipe em diferentes momentos revelando a estrutura de produção e um "como se faz". O diretor Robson Fonseca entra na cena, interage com os personagens e, em certos momentos, narra em "off", sobretudo ao longo das transições entre as cidades visitadas pela equipe. O telefilme, assim, apresenta características do "modo performático", segundo Bill Nichols, na medida em que a presença do diretor também afirma o papel de testemunha do real, o que não faz dele um repórter, necessariamente, pois se trata de uma narrativa "onde não é o sujeito que é incorporado pelo meio, mas o meio é incorporado no próprio sujeito, metabolizado por seus valores e crenças" (NICHOLS, 2012, p. 169).

Figura 03: O diretor Robson Fonseca na cena interage com o mundo filmado.

Aqui, o “estar na cena” reforça sua condição de realizador atento ao vivido como fonte para a criação, seja entrevistando os músicos-personagens, seja construindo junto a eles os videoclipes e uma representação da cultura do carimbo mediada pelo olhar do diretor, o que constitui o que Nichols chama de “voz do documentário” (NICHOLS, 2012, p. 135). A presença da equipe em cena também é utilizada narrativamente enquanto transição que demarca os movimentos internos do documentário entre os diferentes grupos-cidades.

Jornalismo x Filme-Dispositivo

A “voz do documentário”,constituída por formas enunciativas do modo performático e orientada por um dispositivo fílmico centrado na realização de videoclipes, posiciona“Pau & Corda” na contemporaneidade do fazer documentário, rompendo com a lógica jornalística que marca a produção documental da TV Cultura do Pará, composta em boa medida por reportagens de longa duração divulgadas como documentários, que apresentam, entretanto, inegável valor documental enquanto documento de uma época. Ora, isto reflete aquilo que Fernão Pessoa Ramos afirma ser uma das características que definem um documentário, a indexação, isto é, a afirmação institucional de que determinado produto é um documentário.“O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção do seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador)” (RAMOS, 2013, p. 25).

Entre os anos de 1987 e 2007, a TV Cultura do Pará produziu tele-documentários de caráter eminentemente jornalísticos, com a finalidade de informar e entreter, tocando temas diversos de matriz nativista-essencialista, produzindo retratos do homem regional, amazônico, como também propondo a revisão crítica de questões da vida social, passando por uma perspectiva etnográfica reveladora da vida nas aldeias indígenas do Pará, e chegando ao registro biográfico de personalidades da cultura paraense.“Maria das Dores” (Lúcia Leão, 1987), “Wayana – Apalai” (Lilia Afonso, 1988), “Waldemar Henrique” (MarlicyBemergui, 1989), “Encomendação das Almas” (Aracélia Farias, 1989), são exemplos de documentário do início da história da emissora que abordaram diferentes temas pelo viés jornalístico, próprio dos seus realizadores, repórteres que produziam grandes reportagens apresentadas pela emissora enquanto documentários.

Entretanto, já naquela época, buscava-se outras formas enunciativas para o documentário na emissora. “Magalhães Barata: 100 anos depois” (Afonso Klautau, 1989) e “Saias, Laços e Ligas” (Risoleta Miranda, 1990) são exemplos de documentários que exploram a fronteira com a ficção, podendo ser entendidos como docudramas, ao reconstituir momentos históricos e seus personagens a partir de encenações, mas ainda orientados por uma lógica jornalística que prioriza a informação. Realizado anos depois, em outro momento histórico e cultural, e portanto político e midiático, “Pau & Corda: Histórias de Carimbó” é orientado pela lógica narrativa do dispositivo: não com o objetivo central de informar, mas também de entreter e de promover encontros, recriando realidades para conhecer um outro. Rompe, assim, com uma lógica informativa, marca do documentarismo clássico que predominou por muitos anos na emissora, propondo outras possibilidades para a narrativa documental na TV Cultura do Pará.

Considerações Finais

Neste estudo buscou-se articular diferentes pensadores e conceitos da tríade imagem-imaginário-identidade no exercício de leitura das imagens do documentário “Pau & Corda: Histórias de Carimbó”. Assim, a leitura de imagens seguiu dois movimentos: 01. a análise dos dispositivos, os videoclipes, que aborda a visualidade do espaço ribeirinho, a reafirmação do lugar na canção e o carimbó enquanto canção de trabalho; e 02. a análise das representações estruturantes, entre as quais se encontram o músico-caboclo como ideal de homem amazônico, a presença do realizador na cena e filme-dispositivo enquanto narrativa que cria encontros e realidades para serem filmados. Demonstra-se, com isso, uma outra possibilidade de abordar o real no documentário que se distingue forma clássica do documentário, de caráter jornalístico, que marca a produção de documentários da TV Cultura.

A leitura arqueológica, ao colocar em perspectiva dados sensíveis da imagem e do contexto de produção da obra, permite a construção de redes de significados. Os próximos passos deste estudo devem estender as possibilidades de leitura aqui empreendidas para um conjunto maior de produções da TV Cultura, materialidades que evidenciam a ideia de identidade continuamente reelaborada por realizadores em diferentes épocas da emissora.

Com isto, busca-se mapear o território da produção de documentários da TV Cultura do Pará de um ponto de vista estético e relacional, visando uma discussão sobre as subjetividades criadoras que orientam a produção destes documentários e o lugar que eles

ocupam na fronteira entre cinema e televisão. Busca-se, assim, cartografar o território habitado por estes documentários e seus realizadores, por seus desejos de experimentar a linguagem, por esta emissora e suas histórias, por vozes do documentário e formatos audiovisuais, e, nesta planície de dados sensíveis, construir um objetos e suas questões, bem como formas de abordá-lo e compreendê-lo, atravessando disciplinas e conciliando saberes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Comunicação, identidade e TV pública no Pará**. In Em Questão, PortoAlegre,v.18,n.2,p.149-167,jul./dez.2012.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o Mito e a Fronteira**. Belém, Labor Editorial, 2011.

ANDRADE, Ana Paula; NASCIMENTO, Cássia. **Televisão Pai D'Égua?** Uma análise da construção da identidade cultural paraense pela TV Cultura do Pará. Belém, 2006.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário**. 3ª. Edição. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

BIZZARIA, Fernanda. **A construção das identidades no documentário**: **os povos amazônicos no cinema**. Niterói, RJ: Muiraquitã, 2008. 128 p.

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva.** Porto Alegre: Sulina, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

SALLES, Vicente; e SALLES, MarenaIsdebski. **Carimbó: trabalho e lazer do caboclo** in Revista Brasileira de Folclore, n. 9. Rio de Janeiro, set./dez. 1969.

MACIEL, Antonio Francisco de A. **Carimbó: um canto caboclo**. 1983. Dissertação (Mestrado em Letras)

DUTRA, Manuel Sena. **A Natureza da Mídia: os discursos da TV sobre a Amazônia, a biodiversidade e os povos da floresta**. São Paulo: Anablume, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. In: Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

LINS, Consuelo. **O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo**. In: Sobre fazer documentários. São Paulo: Itaú Cultural, 2007a.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007b.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal... o que é mesmo documentário? – 2ª. Ed. – São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

A ARTE COMO VEÍCULO DE QUESTÕES DE SEXUALIDADE E GÊNERO NA TRAJETÓRIA BRASILEIRA

Ana Renata dos Anjos Meireles[85]

É coerente afirmar que vivemos hoje, no Ocidente, o resultado de notáveis mudanças no modo como percebemos e conduzimos nossa vida sexual e, portanto, a forma como lidamos com todo o imaginário que envolve essa questão. Ao longo dos últimos séculos, vivemos sob a constante guarda da moral e daqueles que se instituíram como os bons costumes. Sem, contudo, deixarmos de, em tempos mais recentes, experimentarmos transformações que ampliaram, pouco a pouco, o poder do indivíduo sobre si em detrimento do pleno domínio da forte moral religiosa. Uma série de discussões alargam o conceito de liberdade uma vez que vêm refletindo, dentre outras coisas, acerca de aspectos da natureza humana e da verdade individual.

Essa reformulação nasce de alterações sociais, sobretudo no que tangem as novas perspectivas resultantes de alguns importantes momentos históricos, tanto no século XVII quanto no período que se seguiu até data bem recente: o duplo Reforma e Contrarreforma; a descoberta das cidades de Herculano e Pompéia, perdidas na erupção do Vesúvio, a Revolução Francesa, a Revolução Industrial, período pós Primeira Guerra Mundial, a invenção da pílula anticoncepcional na década de 1960 e a entrada da AIDS no cenário na década de 1980. EM maior ou menor medida, cada um desses momentos significou um passo rumo ao que hoje vivemos em termos de contexto.

A Reforma Protestante obteve como resposta por parte da poderosa Igreja Católica Romana o movimento da Contrarreforma, cujos dogmas possuíam notável caráter repressor. A tensão estabelecida entre essas duas correntes se pode notar a partir da análise das obras do período Barroco. Todas as artes, incluindo a literatura e a música, espelhavam tal conflito que impregnava o interior das pessoas cuja ontologia da fé fora posta em questão de certa forma.

As ruínas soterradas de Herculano e Pompéia foram descobertas em 1748, reanimando o interesse pelos afrescos que haviam inspirado mestres renascentistas. Entretanto, a oportunidade de contemplar a totalidade dessa cultura Antiga em sua totalidade também incluía a revelação das tantas representações eróticas descobertas em ambas as cidades. Para

[85] mestranda PPGAV EBA UFRJ.

abrigar o "vexaminoso" conteúdo, o Gabinete Secreto no Museu de Nápoles foi o endereço, acessível apenas a indivíduos do sexo masculino que pagassem uma taxa. Segundo Lucie-Smith[86], há teóricos que atribuem o surgimento da noção de pornografia à forma de neutralizar essas descobertas sem negá-las. A partir do conceito de pornografia que veremos mais adiante, será possível perceber que a carga do que se entende por perversão, que poderia ser utilizada como justificativa para essa teoria, não é o único ponto que distingue tal conceito do de erotismo.

Pouco mais tarde, na França, os representantes do Iluminismo e os do *ancién régime* travam uma batalha complexa em todos os aspectos, inclusive na arte e no tratamento da sexualidade, e deixam um rastro de dicotomia entre o pensamento de liberação e a mentalidade repressiva religiosa com seus pudores.

A reprogramação da vida social chegada com a revolução industrial e reformulação da visão do homem sobre si mesmo como consequência também impactam essa abertura de horizontes. E, tanto depois, a Primeira Guerra Mundial dotou o indivíduo não apenas do seu poder de destruição, mas principalmente de sua noção de finitude, levando à revisão de suas perspectivas e desencadeando os anos loucos.

Na década de 1960, conhecida como grande marco da revolução sexual, o surgimento da pílula anticoncepcional proporcionou à mulher uma libertação sexual como jamais houve. Houve uma mudança no conceito de sexualidade a partir do momento em que a mulher se desvencilhava da concepção de sexo enquanto meio de reprodução, assumindo assim sua natureza sexual, humana, dotada de desejo e prazer. Além disso, a inovação científica recolocava a mulher em posição mais confortável – e de maior igualdade com os homens – quanto à obrigação a fidelidade conjugal.Isso gera uma nova perspectiva sobre ela para si mesma, para seu par e para a sociedade.

O que poderia parecer uma ferramenta para liberação foi freada pela ameaça das doenças sexualmente transmissíveis, que se tornaram um temor e tabu com o avanço da AIDS (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida) nos anos de 1980. Muitas pessoas foram vítimas fatais da doença nessa década, quando os estudos sobre o vírus ainda davam os primeiros passos e enfrentava-se um surto de contágio. A ameaça de infecção fatal punha novamente o homem frente a limitações sobre sua conduta sexual, porém sob novo prisma.

[86] Edward Lucie-Smith (escritor, crítico de arte e curador), em *ArsErotica*, 1977.

Esses momentos de alteração que o social impõe ao privado também termina por devolver novos movimentos nessa mesma vida coletiva que a gera. O homem existe no privado e no coletivo, em dois sem deixar de ser apenas um. Desta maneira, os impactos desses dois conjuntos de atos se influenciam num fluxo cíclico contínuo.

O que poderia significar simplesmente a ruptura com as rígidas regras regendo as relações entre os sexos, configurou-se em oportunidade para a revisão de conceitos como código moral, pecado sexual, culpa e vergonha – tantas questões se fizeram presentes por séculos, mas não desde o princípio, ratificando sua origem não natural. Esse anseio junto ao instinto moderno de lançar luz sobre a escuridão, enfrentar os medos e proibições, levantando questionamentos sobre o que oprime ou soa dogmático, para a obtenção do autoconhecimento terminam de derrubar as barreiras que ainda poderiam resistir no caminho entre o sexo enquanto substancial em sua natureza e a busca de completude desse homem. Afinal, a transgressão – dissolução dessas formas e barreiras estabelecidas pela vida social regular que termina por nos restringir como indivíduos também, como já mencionado – é matéria prima do erotismo, trazendo à tona reposicionamentos e rupturas.

A psicologia e a psicanálise foram fortes catalizadores desse processo. A influência de Freud sobre a civilização ocidental e sua concepção de que a os instintos sexuais se fazem presentes já ao início da vida derrubam alguns tabus. E, embora o sexo não seja a base da existência humana, a negação da natureza dessa necessidade causa profundos distúrbios, micro e macro socialmente.

Parte essencial do *que*somos e de *quem* somos, parcela importantíssima de nossa vida. Como tal, a sexualidade não poderia deixar de tomar seu lugar de destaque no imaginário e, consequentemente, nas artes. Toda época, em todo lugar, sob as mais diversas realidades encontraram vias de dar vazão a esse repertório.

O Brasil teve seis exposições de arte erótica sediadas por instituições de renome no contexto cultural do país, quatro delas ocorreram já no século XXI e duas ainda na década de 1990. Esse dado nos transmite um certo atraso ou conservadorismo se considerarmos que a Suécia foi anfitriã, sem alardes, da primeira exposição internacional de arte erótica em 1968. Mostra-se ainda sintomático, se traçarmos um paralelo entre as reações às mais recentes delas – tendo uma delas sido cancelada por um ato que alude à censura e outra sido aberta ao público inicialmente com faixa etária restritiva de dezoito anos para a visitação – e o fechamento de museus de arte erótica pelo mundo – estudo que iniciei há alguns meses e

demonstrou algumas possíveis características particulares sobre o "consumo" cultural e preservação desses bens artísticos e históricos.

Marcaram, cada uma ao seu modo, o histórico de exposições brasileiras, nunca deixando o eixo de importantes capitais, note-se: O Desejo na Academia, de 1991, na Pinacoteca do Estado de São Paulo; Arte Erótica – Erotismo e Transgressão, de 1993, no MAM Rio; ArsErotica – Sexo e Erotismo na Arte Brasileira, de 2000, no MAM SP; Erotica – Os Sentidos na Arte, de 2005, no CCBB Rio e SP; Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, de 2017, em Porto Alegre; e, por fim, Histórias da Sexualidade, também em 2017, no MASP. Estas últimas, já atualizadas nas questões pertinentes ao seu tempo, trazendo as obras junto à discussão de gênero, sexualidade e diversidade, um aspecto plural e transcendente. Entretanto, trabalhando essas questões de maneira extremamente diferente. O que, como poderemos ver ao longo do processo, acarretará reações absolutamente distintas, embora ambas envoltas em ruído dada a proximidade dos acontecimentos.

O olhar sobre o erotismo e a sexualidade enquanto constituintes da natureza humana é sempre pertinente o enfoque dado sobre este recorte, uma vez que ele não apenas acolhe a diversidade e visa dar atenção a um enfoque ainda pouco explorado no olhar sobre a arte, mas também busca ampliar o espaço de discussão e representação de grupos em um momento de transição, onde a sociedade enfrenta mudanças e reações dramáticas a elas.

Ainda em 1991, sob a curadoria de Ivo Mesquita, a exposição *O Desejo na Academia* levou à Pinacoteca do Estado de São Paulo obras de grandes nomes da arte acadêmica brasileira, datadas entre 1847 e 1916. Ao levantar o substrato erótico, tratado de maneira evidente ou subjacente, a proposta curatorial desconstrói a ideia de ingenuidade e de uma espécie de neutralidade técnica que anularia o desejo. As obras do século XIX, muitas delas nos moldes das academias[87], nos fazem lembrar que foi neste momento que se instituiu o conceito de nu artístico, em meio a uma sociedade extremamente pudica. Essa novidade não abre mão do caráter alegórico do *nu antigo*[88] e do ar de exotismo do *nu intimista*[89]. O corpo ainda é outra coisa que não objetivamente carne. Mas evidencia a todo tempo a impossibilidade de deserotizar o olhar, tanto para o artista quanto para quem contempla o resultado de seu trabalho. É possível despir o corpo das vestes, mas jamais de sua condição – ativa e passiva – de desejo.

[87] Exercícios de observação e reprodução da imagem de modelos vivos nus.
[88] Frequentemente alegóricos, encarnações de heróis ou deuses da mitologia greco-romana.
[89] Costuma expor cenas de intimidade dotadas de caráter exótico, sob influência do orientalismo.

Dois anos mais tarde, a equipe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro adentra com menos pudor a face transgressora do erotismo. Sua seleção de obras para a exposição *Arte Erótica: erotismo e transgressão* não se restringe aos cânones acadêmicos do século XIX e início do século XX. Estruturada a partir da reunião inicial de desenhos eróticos da coleção Gilberto Chateaubriand, a reunião dos trabalhos diversos intencionava homenagear Vinicius de Moraes, "um poeta que jamais abriu mão de seu direito de expressar a sensualidade em seus escritos" segundo os curadores. É importante assinalar que seu texto de abertura já deixa clara a intenção de se isentar da pretensão de demarcar conceitualmente erotismo e pornografia[90]. E mais: iniciou-se a percepção da politização do sexo e a forma distante da idealização burguesa com que vinha se colocando no contexto artístico brasileiro. Com obras modernas e contemporâneas brasileiras, veio contando essa relação do conteúdo com a arte por aqui ao longo das últimas décadas através de trabalhos de cinquenta artistas.

Foram necessários mais sete anos para que, em 2000, outra exposição de enfoque semelhante acontecesse. O Museu de Arte Moderna de São Paulo abrigou a exposição *ArsErotica: sexo e erotismo na arte brasileira*. Quarenta e quatro obras foram agrupadas de acordo com subtemas como androginia, fetiche e narcisismo, por exemplo. O ponto de partida, se considerada a cronologia das peças, foi um nu de Anita Malfatti presente na exposição de 1992 na Pinacoteca – uma das obras mais recentes expostas lá. Segundo Tadeu Chiarelli, o curador, a intenção da mostra era apontar como o sexo e o erotismo foram vistos pelos artistas brasileiros do século XX, recém findo.

Mais cinco anos se passaram até que o Centro Cultural Banco do Brasil deSão Paulo inaugurasse a exposição *Erotica: os sentidos na arte*, também de curadoria de Tadeu Chiarelli. Apesar de sua passagem pelo Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e de Brasília, a mostra não se conservou em sua forma completa até o fim, posto que enfrentou

[90] É importante que se veja assumida a impossibilidade de exatidão nos limites entre erotismo e pornografia. A pertinência da exatidão de diferenciações é improcedente e impertinente. Embora muitas vezes tenhamos o sentimento de que erotismo e pornografia não constituam mesma substância, essa demarcação é bastante variável, subjetiva e abstrata, estando sempre sujeita a fatores culturais, que variam de acordo com tempo e espaço. O que podemos utilizar é um lastro etimológico para compreensão de origem dos termos. O termo erotismo possui sua raiz no nome do deus grego do amor, Eros – que em seu casamento com Psiquê deu origem a Volupta, o filho que representa o prazer e a volúpia. Sensações e subjetividade rondam sua atmosfera. Já pornografia, seria, em tradução literal, algo como escrita sobre prostituta, sendo um termo já carregado de julgamento moral e pouco útil em termos de conceituação sob esse prisma. Essa é uma discussão bastante complexa que transpassa questões estéticas, inclusive.

problemas com censura[91]. As mais de cem obras inicialmente expostas no Rio de Janeiro incluíam desde cerâmicas mochicas até trabalhos de artistas contemporâneos pensadas como um conjunto, uma coletânea de imagens eróticas. Imagens, sim, já que o aspecto estético dos objetos foi a voz maior nessa abordagem. E, para esse resultado formal comum, todos os objetos selecionados tiveram sua ideação e/ou execução orientadas pela motivação de desejo sexual – sem, contudo, serem necessariamente explícitas. O potencial erótico torna-se a questão, portanto. Nessa proposição, obras de forma e função social distintas conviverão. Outro aspecto relevante da exposição foi sua conciliação de dicotomias que também constituem o erótico e sua simbologia, igualmente a serviço do despertar dos sentidos como porta para a reflexão.

Os anos seguintes vivenciaram uma ausência de exposições de temática similar. Ao contrário, o que se observou fora das instituições culturais foi um caminhar progressivo de alguns silêncios, algumas lacunas aparentemente fomentadas por um moralismo e conservadorismo que viriam a se mostrar de maneira mais evidente anos mais tarde. Uma contradição, talvez, se considerarmos que ao longo desse mesmo período a sociedade debateu a inclusão e liberdade de expressão das diversas orientações sexuais e gêneros.Os diversos campos científicos avançam em sentido colaborativo a isso.

A segunda década do século XXI traz à tona uma abertura, no sentido de popularização, dos estudos de gênero– que agregam questões biológicas e culturais de estruturação do indivíduo e sua colocação social com seus aspectos relacionais – entre acadêmicos brasileiros. Esse processo é precioso para a pauta feminina, mas também de extrema urgência para as pessoas de identidade LGBT[92].

Este rol de questões está bastante presente nos projetos curatoriais das exposições que se seguem, ambas no ano de 2017. *Queermuseu: cartografias da diferença no Brasil* traz justamente a ênfase sobre a diversidade e o respeito através do entendimento dessa

[91] Em razão de uma denúncia que alegava serem alguns quadros expostos uma afronta à religião e uma ameaça às crianças, fora aberto um procedimento apuratório referente a "objeto obsceno e ultraje de objeto a culto religioso". A diretoria do Banco do Brasil alegou ter recebido mais centenas de reclamações quando decidiu retirar a obra *Desenhando com Terços (2002)*, da artista Márcia X. Coincidentemente, o deputado abre sua queixa na polícia em momento similar à deflagração de uma crise por corrupção.

[92] Existem variações sobre a utilização da sigla LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e transexuais, travestis, transgêneros). Esta é a forma atualmente utilizada pela maioria dos órgãos no Brasil. É possível encontra-la como LGBT*, onde o símbolo indica que a letra T engloba múltiplas identidades de gênero (transexuais, travestis e transgêneros). Também existe a forma LGBTQ, onde o Q indica o termo Queer, e LGBTI, onde o I menciona pessoas intersexo. As letras P e A também podem ser inseridas ao fim da sigla para designar pessoas Pansexuais e Assexuais. Todas elas, independente de como sejam compostas, pretendem substituir a sigla GLS (gays, lésbicas e simpatizantes), que se traduzia excludente, deixando de fora tantas formas de sexualidade e identidade de gênero ao tratar apenas de orientação sexual.

pluralidade.Ou melhor dizendo, tentou trazer. A exposição sediada no Santander Cultural, em Porto Alegre, trazia uma tática de curadoria que estabelecia um diálogo entre histórico e contemporâneo em duzentas e sessenta e quatro obras de artistas brasileiros. Gaudêncio Fidélis, o curador, propunha justamente a inclusão daquilo que está para além dos restritos limites da heteronormatividade. Infelizmente, suas palavras foram proféticas quando disse que essas conquistas sobre a aceitação das diferenças ainda eram frágeis e poderiam "a qualquer momento sucumbir vertiginosamente a ondas abomináveis de conservadorismo"[93]. Acusações infundadas de apologia a pedofilia, zoofilia e vilipêndio religioso partiram de grupos políticos conservadores[94], que causaram grande alarde calunioso nas principais redes sociais e levaram a diretoria da casa à decisão pelo fechamento da exposição poucos dias após sua abertura, em um ato de censura. Apesar das manifestações a favor da liberdade de expressão, apoiando a reabertura da exposição, e da recomendação do Ministério Público de que assim o Santander Cultural o fizesse, a mostra jamais esteve disponível a visitação novamente. Ainda assim, constou na CPI dos Maus Tratos dada a situação articulada em torno de sua proposta *Queer* e a deturpação de algumas de suas obras.

Aproximadamente dois meses depois após esse encerramento prematuro em Porto Alegre, o Museu de Arte de São Paulo inaugura a exposição *Histórias da Sexualidade*, que vinha sendo elaborada por três anos. Um projeto claro e bastante educativo, Histórias da Sexualidade trouxe mais de trezentas obras distribuídas por nove núcleos temáticos – Corpos Nus; Totemismo; Religiosidades;Voyerismos; Linguagens;Performatividades de Gênero; Mercados Sexuais; Jogos Sexuais; Políticas do Corpo e Ativismo. Essa ferramenta mostrou-se muito útil, uma vez que evita a compreensão equivocada de alguns conteúdos. Os textos, bastante explicativos, que acompanhavam cada um desses segmentos propiciavam um entendimento menos provido de pré-conceitos por parte do espectador e levavam a uma ambientação mais alicerçada pela informação. Adriano Pedrosa, junto a sua equipe curatorial composta por Lilian Schwartz – antropóloga, importante que se diga – Camila Bechelany e Pablo León de la Barra, trouxe um trânsito fluido entre as faces da sexualidade com uma exposição que se inseriu em um contexto de oficinas, filmes, vídeos, palestras, publicações e exposições monográficas, todos voltados para a mesma temática, uma construção de pensamento ampla e complexa portanto. Em todos os segmentos, é estabelecida a convivência

[93] FIDÉLIS, Gaudêncio. Queermuseu: táticas queer em direção a uma curadoria não heteronormativa. In: Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira.

[94] Coincidentemente, havia propostas de lei da maior gravidade sendo votadas no Congresso no mesmo período.

entre obras de diversas origens em termos de tempo e local, o que não apenas enriquece a mostra, mas reforça o ponto de que a sexualidade cria suas histórias em quaisquer circunstâncias por estar atada à natureza humana. E nos permite refletir sobre desde quando são atuais as questões que encaramos como novas e atuais – lembrando que antes da era cristã a figura do hermafrodita já foi divina e a homossexualidade já foi parte natural da iniciação sexual de todo homem. Então se faz necessário e conveniente esse olhar crítico sobre a história de nossas histórias da sexualidade, de fato, sobretudo neste momento de grandes discussões, moralismo e repressão – como no caso da censura da *Queermuseu*. Uma espécie de ponto de partida ao pensamento ocorre entre as paredes do MASP de forma bastante instrutiva e sutil. Ainda assim, a instituição adotou a faixa etária restritiva de dezoito anos para acesso à exposição em razão das manifestações que vinham ocorrendo nas redes sociais em clamor pela proteção da moral e da inocência das crianças. Por mais que se saiba que a verdadeira razão de tanto alarde não passava por uma preocupação com a boa formação da nova geração, mas sim com questões de controle político, o museu se preservou e encontrou nessa decisão uma forma de manter a agenda da exposição sem grandes protestos. No final de 2017, houve um afrouxamento nessa regra, que passou a adotar faixa etária indicativa de dezoito anos.

O que observamos sobretudo em nosso passado mais recente de exposições que abordaram sexualidade e gênero, o que a pesquisa ainda está buscando responder com mais precisão como se dá, é que a visualidade pública da arte, por mais que não se faça explícita, ainda ocupa um lugar privilegiado na noção de cultura de brasileiros[95]. Porém, dado o pouco contato e convívio com seu universo, a arte ainda simboliza a ameaça do desconhecido, que gera o medo. E o medo é um excelente combustível para a fogueira do moralismo radical, sobretudo quando se tem algum interesse em utiliza-lo como distração diante de outras questões.Felizmente, como se percebe, assim como há quem tente utilizar nossa produção artística para causar ruídos com finalidade de manipulação político-social, há quem opere para produzi-la de modo a dar visibilidade e voz a questões essenciais de nossa natureza: nossa sexualidade, nossa identidade, nossa diversidade e a inclusão que deve ser promovida a partir da valorização e respeito a nossa pluralidade.Que mais instituições e agentes culturais permaneçam nessa tarefa.

[95] Vale lembrar que esse mesmo público consumiu avidamente títulos de literatura erótica estrangeira que abarrotaram as prateleiras das livrarias, colaborando fortemente para que se tornassem *best-sellers* e assunto em qualquer ambiente. Ainda maior é o número de acessos online a pornografia, mas essas imagens são acessadas de modo privado. Por mais que se saiba que é o conteúdo online mais acessado no mundo, raríssimas são as pessoas que admitem fazê-lo.

MÁQUINA CURUPIRÁ: DISPOSITIVOS DE UM CORPO EM CRIAÇÃO NA FRONTEIRA ENTRE O XAMANISMO AMAZÔNICO E O TEATRO

Ma. Andréa Bentes Flores (UFMG/UFPA)

RESUMO

Tenho denominado de Máquina Curupirá o processo criativo que desenvolvo como pesquisa poética acerca das comicidades indígenas da Amazônia, que tem a imagem do lendário Curupira com os pés virados para trás como atitude poética e política de um corpo que se quer deformado, fora da forma, do comportamento e do pensamento colonizado. Neste artigo, cartografo três intensidades do acontecimento cênico em processo, a saber, a multiplicidade do corpo por economia da alteridade; a adoção da atitude de atriz-xamã; e a negação do acontecimento como espetáculo, aproximando-o da noção de Máquina. Em cada intensidade, atravesso a criação pelo meio, reconhecendo os dispositivos com os quais opero, em cena, o transver o riso entre indígenas amazônicos em ficções e fabulações contaminadas de trapaças, malinagens e epistemologias xamânicas da floresta profunda, que questionam o caminhar com os pés virados para frente.

Palavras-chave: Comicidade indígena. Epistemologias da floresta. Xamanismo. Processo criativo.

ABSTRACT

I have named as Curupirá Machine the creative process that I develop as poetic research about indigenous comicalities from the Amazon, which has the image of the legendary Curupira with his feet facing back as poetic and political attitude of a body that recognizes itself as deformed, out of colonized shape, behavior and thought. In this article, I map three intensities of the scenic happening in process: the multiplicity of the body by economy of otherness; the adoption of the attitude of actress-shaman; and the denial of the happening as a spectacle, bringing it closer to the notion of Machine. On each intensity, I cross the creation from the middle of it, recognizing the devices with which I run, on the scene, the act of transver the laughter among Amazonian indigenous into fictions and

fabulations contaminated with cheating, tricks and shamanistic epistemologies of the deep forest, that question the walking with the feet facing forward.

Keywords: Indigenous Comicalities. Epistemologies of the forest. Shamanism. Creative Process.

As portas se abrem, para que as testemunhas entrem. Eu as convidei. São poucas, cerca de três ou quatro, que se acomodam nos cantos da sala. A sala fica em qualquer lugar. Até aqui, não há um lugar definido para o acontecimento que surge com meu corpo, ao longo dos laboratórios de criação que eu tenho desenvolvido. Nesses laboratórios, espaços abertos a experiências de criação, por vezes estou só, noutras partilho o momento com parentes[96] **que se agregam a esta pesquisa. E vou descobrindo, em processo, espaços, corpos, textualidades, xamanizações possíveis para esta pesquisa-cena.**

O que abro ao público, ao leitor, é um espaço de trabalho, de processo criativo, que é, em si mesmo, uma cartografia poética. Ela atravessa pelo meio, sempre pelo meio, um acontecimento cênico em processo, Curupirá, poética cênica que é minha pesquisa de doutoramento em Artes. Convido o leitor, que aqui será tratado como testemunha, a entrar, por alguns instantes, em uma breve cartografia de meu processo de criação e pesquisa. Para que compreendam o que acontece aqui, nesta pesquisa cartográfica tenho traçado um mapa poético de comicidade indígena amazônida, no qual transvejo, em cena, o riso que emana de dentro da floresta. Transver, aqui, aprendido na poesia de Manoel de Barros (1996) como ato do olho do artista, que vai além de ver e rever; mais do que isso, para o poeta, o mundo pede para ser transvisto. Minha poética tem essa qualidade de olhar, que cria sem almejar reproduzir o mesmo, mas que poetiza a experiência em fabulações, ficções, invenções.

O riso para o qual olho, transvendo, está presente no cotidiano, nos mitos e ritos de diversas nações indígenas locais. Sigo pistas deixadas por relatos de outros pesquisadores que circulam pela região, bem como nascidas em minhas próprias experiências, seja através do contato presencial entre ameríndios, seja entre saberes e práticas xamânicas amazônicas que

[96] Os parceiros de criação que vou conhecendo ao longo do processo, os que me auxiliam, por exemplo, na visualidade, na preparação corporal, ou que permanecem trocando experiências comigo por algum tempo, chamo a todos, nesta pesquisa, de parentes. Convivendo um pouco com indígenas, eu os ouço referirem-se assim tanto a outros de mesma etnia, quanto a indígenas de maneira geral, mesmo que de outras etnias. Ou se é branco, ou se é parente, aprendi a entender desta forma. As relações de parentesco entre os ameríndios são largamente estudadas por Viveiros de Castro (2015) e não me deterei a elas neste momento. Resolvi agregar o termo para denominar os parceiros de criação simplesmente porque, ao adentrarem meu processo criativo, se tornam parte dele, do universo que vivo com ele, partilhamos visões de mundo, trocamos, brigamos. Eu passo a reconhecê-los como parentes.

experiencio. Esse é um riso epistêmico, já que em sua operação convoca objetos de conhecimento de si mesmo e do mundo, próprios do pensamento que emana da floresta, de maneira que as epistemologias da floresta convocam, aqui, singularidades de pensamento e criação. O convite é para que vocês compartilhem comigo algumas intensidades em maquinação no processo criativo, que tento mapear diante de vocês, aqui, em breve abertura de minha sala de trabalho.

Não há sequência lógica, cenas prontas, começo ou fim. Estamos no meio de algo, a atriz-pesquisadora, seus parentes e vocês. O que tenho são pistas a serem agregadas ao mapa em algum ponto da geografia poética que percorro ao traçá-lo e, por isso mesmo, assumo seu estado inconcluso, em processo, não-linear. Ensaio uma performatividade na escrita que tem meu diário de bordo do processo como uma das linhas possíveis, mas que vai além dele, em um pensamento-ação sobre a experiência vivida até aqui.

Divido estes acontecimentos em três intensidades, que assim escolhi, para seguir esta cartografia dentro de cartografia. São como três dispositivos comunicantes que uso para produzir o ato de transver. Mais adiante retomo a ideia de dispositivo sobre a qual me refiro aqui. Os três dispositivos, três intensidades, são organizadas aqui como três dias diferentes de trabalho, que esbarram um no outro e com isso também embaralho a temporalidade deste momento que vocês testemunham, dando liberdade a quem quiser ficar apenas por um dia, dois ou quem sabe participar de tudo. Também é possível achegar-se no segundo dia e somente depois experimentar o primeiro e então seguir para o terceiro, ou desistir por aí mesmo... Aventure-se no tempo, testemunha, e faça seu próprio itinerário de atenção no texto deste artigo. Eu finalizo esta escrita sem terminá-la, com uma imagem solitária. É uma espécie de síntese do pensamento desenvolvido aqui, mas também provoca outros desdobramentos, que deixo disponíveis para que o leitor desenvolva. Mas não é preciso esperar chegar ao final para isso. Se quiser, ela pode ser sua linha de partida. Obrigada por terem vindo.

1º DIA: OLHOS DE ESPÍRITO OU TORNAR-SE XAMÃ

A parente Iara Sousa[97] entrega-me o dispositivo de trabalho diário. Um pano de algodão de bordas desfiadas, com as quais posso amarrá-lo na cabeça, cobrindo o rosto.

[97] Iara Sousa é iluminadora, cenógrafa, diretora e atriz de teatro da cidade de Belém. Tornou-se a parente mais próxima deste processo de criação e pesquisa.

Pouco se vê com ele. As luzes se apagam, restando apenas a que ilumina o corredor da casa, fora da sala, tornando a visão ainda mais restrita. Estou, de certa forma, adaptada a ele, embora cada experiência seja única, especialmente agora que tenho público com quem compartilhar. Eu o recebo em meu rosto e repouso a costa sobre o pequeno colchonete no chão, onde caibo com as pernas flexionadas e mal tenho espaço para os braços. Devo ficar naquele espaço e, no tempo máximo de uma hora, passar da posição deitada para a de pés, com o máximo de lentidão possível. O trabalho começa. O tempo escorre.

sinto que morri. olhos de fantasma que larguei ali, naquele pedaço de cosmos, dentro daquele dispositivo de xamanização, de transformação do olhar. o lugar em que fui posta era como uma pequena maloca, não era fácil mover-se naquele espaço, espaço alterado, noções remexidas, onde estou? mas é menos o espaço e tanto mais o tempo que se desfaz, que se comprime. enquanto o dispositivo está em meu rosto, o tempo é curto. fora, ao retirá-lo, descubro que muito se passou e eu não pude perceber a duração dos acontecimentos. naquela experiência, movo-me noutro lugar, o colchonete e seus contornos é maloca-de-esmagamento-do-corpo, onde o tempo é de alguns minutos, enquanto lá fora uma hora decorre sem que eu tenha nenhuma percepção disso. onde estive, afinal?

> Os *xapiri* são as imagens dos ancestrais animais *yarori* que se transformaram no primeiro tempo. É esse o seu verdadeiro nome. Vocês os chamam 'espíritos' mas são outros. Vieram à existência quando a floresta ainda era jovem. Os nossos antigos xamãs os faziam dançar desde sempre e, como eles, nós continuamos até hoje. [...]. Para vê-los de verdade, é preciso beber o pó de *yãkoana* durante muito tempo e que os nossos xamãs mais velhos abram os caminhos deles ate nós. Isso leva muito tempo. Tanto quanto os filhos de vocês levam para aprender os desenhos de suas palavras. É muito difícil. Contudo, quando faço dançar meus *xapiri*, às vezes os brancos me dizem: "Não se vê nada! Só se vê você cantando sozinho! Onde é que estão seus espíritos?". São palavras de ignorantes. O pó da árvore *yãkoana hi* não fez morrer seus olhos, como o dos xamãs. Então, por não poderem ver os *xapiri*, seu pensamento permanece fechado. Assim é. Os *xapiri* só dão a ouvir suas vozes se seu pai, o xamã, morrer com a *yãkoana*. Quando têm fome eles a bebem através dele. Só então podem descer sobre seus espelhos. Eles também morrem com a *yãkoana*, como seu pai, e assim começam a dançar e cantar para ele. Sem isso, não poderiam ser vistos. [...]Aqueles de nós que não são xamãs, do mesmo modo que os brancos, não percebem nada disso. Os espíritos são invisíveis para seus olhos de fantasma e eles só vêem os animais de caça de que se alimentam. Apenas os xamãs são capazes de contemplar os *xapiri*, pois, tornados outros com a *yãkoana*, podem também vê-los com olhos de espíritos (KOPENAWA; ALBERTI, 2015, p.111-112; 118).

morrer na maloca-de-esmagamento-do-corpo foi a mais difícil das experiências. cada milímetro de ação, de vida que se manifesta ali, é dificultoso e leva tempo para acontecer, outro tempo. o processo é todo físico, de uma corporalidade que é tudo ao mesmo tempo: ossos, músculo, órgãos, ausência de órgãos, sangue, pensamento, claustrofobia,

espiritualidade, dança... de repente tudo isso se amálgama na experiência e eu já não estou ali, não no mesmo lugar de sempre. os olhos já não são os mesmos, eu me debato, sinto a respiração rarear, o coração acelera (tenho coração?), eu grito para dentro de mim: "volte!". e então preciso levantar, quebrar a maloca, remover o dispositivo dos olhos. levanto, debato, tento respirar e recobro a visão. voltei. de algum lugar, de algum tempo, choro, recebo abraço, água, voz. tenho asma. sintoquemorri. morreram meus olhos. eu morri e uma porta se abre para ver OUTROS, xapiri, imagens de animais.

O que era aquilo? Não sou capaz de responder àquelas perguntas logo após a experiência no colchonete-maloca. Recebo abraço, água e olhos no olhos de Iara. Minha percepção está alterada. Sinto todo o corpo e algo que também é corpo, mas que, ao mesmo tempo, vai além dele. Muito tempo decorre ate que eu consiga (des)organizar algo para compreender o que houve ali. Lembro que certa vez, em uma experiência com Ayahuasca, a planta professora disse-me, enquanto eu tentava decifrar cada espiral colorido que surgia diante de meus olhos, logo após ingerir o chá: "Tem coisa que não se entende, se vive". Foi quando meu corpo revolveu-se e então vieram mirações que sigo sem entender por completo, mas que têm forte energia de vida sobre mim.

O pano no rosto passo a denominar de **Dispositivo de Xamanização**[98]. Ele age diretamente sobre meu olhar, transformando-o. Algo semelhante a uma máscara. Iara lhe atribui outro nome e sua pesquisa segue em experimentação com o dispositivo junto a outros artistas; ele vai além do que posso discorrer a respeito, nem é minha intenção. O fato é que a experiência gerada por ele, embora incompreensível, é vívida para este processo: sinto que, através dele, conecto-me com uma experiência singular, algo que vou chamar de estado de xamã, de pajé. O xamã está em minha pesquisa desde o início e, até aqui, evitei adjetivar-me dele, em respeito a sua importância cultural. O mergulho na criação, porém, tem me revelado outras dobras e o xamã adquire densidade conceitual no corpo da atriz em processo de criação.

Até aqui, compreendo que a comicidade entre os ameríndios é produzida em meio à sua compreensão e forma de viver no mundo. Nenhuma novidade nesta compreensão do riso como ato cultural. Ocorre que o xamanismo amazônico apresenta-se como epistemologia, entre cosmopolíticas marcadas pela multiplicidade perspectiva intrínseca ao real (VIVEIROS

[98] O Dispositivo de Xamanização é, aqui, dispositivo dentro de dispositivo, arma dentro de arma. Se a testemunha não compreende agora, poderá compreender melhor o que são esses dispositivos ao longo da leitura.

DE CASTRO, 2015). O mundo dentro da floresta é povoado de seres diversos, bichos, espíritos, artefatos, que têm papel ativo não somente na origem do mundo, como também no tipo de mundo de que se está falando. Dito de outra forma, o mundo visto pelas onças, como potencialmente por qualquer outro animal, vegetal, ou mesmo objeto, não é o mesmo visto por nós, que sequer somos os únicos que se vêem como humanos, na floresta. E o riso presente nos mitos, nos ritos e no cotidiano das nações indígenas amazônicas é atravessado por todos esses seres, como um riso xamânico, por assim dizer.

É por esse motivo que, em sala de trabalho, procuro pelas imagens dos ancestrais animais, procuro por um corpo que os faz dançar e cantar. São eles quem contam histórias, eles quem provocam o riso. Mais adiante, aprofundo mais esse aspecto do processo de criação. Interessa, aqui, para dizer da experiência vivida com o dispositivo de xamanização em meu rosto, que a busca não é por fazer imitações precisas de animais ou quaisquer outros seres, mas de acessar imagens, estados corporais que os remetem. Aprendo com Davi Kopenawa que isto só é possível, que meus olhos só podem vê-los, meu corpo só pode fazê-los dançar, após tornar-me xamã, após perder meus olhos de fantasma. Num trabalho contínuo, naquela sala, adquiro ou almejo adquirir olhos de espíritos, olhos que podem ver as imagens dos animais ancestrais e não animais que eu conheço com meu pensamento de branco.

Escolho dizer que o pano sobre meu rosto faz-me virar xamã, a semelhança do pó de *yãkoana*. O pó, como outras medicinas da floresta, é uma espécie de condutor, de intermediário para as experiências xamânicas que propiciam o contato com outros mundos existentes na cosmologia ameríndia. Eu o compreendo em zonas de vizinhança com outras medicinas que conheço e faço uso, como a já citada *ayahuasca*, enquanto elemento disparador do devir, do acontecimento, do ato de ver e fazer dançar os *xapiri*, e mesmo tornar-se espírito como eles. Tornar-se espírito como os xapiri é o processo yanomami de tornar-se xamã, tornar-se pajé.

O xamã é uma multiplicidade intensiva. Não se trata de um super indivíduo, como um sacerdote, mas de alguém super dividido, povoado, atravessado e mesmo devorado por muitos entes. Como explica Viveiros de Castro (2006), sua natureza é a mesma dos espíritos auxiliares que traz à terra, de maneira que tornar-se xamã é tornar-se espírito, alguém diferente. Essa diferença é menos de natureza, que de grau, ou seja, negando novamente a ideia de um super ser, o xamã é alguém que adquiriu grande qualidade, capacidade adjetiva, para exercer essa função de tornar-se espírito e atuar também como uma espécie de "pai dos

espíritos". Enquanto qualidade, nesse sentido, ser xamã é um atributo disponível a todos, inclusive a espécies não humanas, que, de acordo com o entendimento de diversas culturas indígenas na Amazônia, também têm seus xamãs. "então todo indivíduo capaz de sonhar é xamã", afirma Viveiros de Castro (2006, p.322).

Naquela sala, sobre o colchonete, a plateia me vê em estado de sonho, ampliando minha qualidade de tornar-me espírito. Sou atriz-xamã, em processo sempre contínuo de tornar-me diferente. Não tenho necessidade de nomear-me de outra forma. Sinto-me conectada, como atriz, à energia dos pajés amazônicos. As testemunhas na sala de ensaio podem levantar-se. O dia de trabalho se encerra, pelo meio. Agradeço a presença de todos e convido para retornarem no próximo dia. Eles notam algo nos olhos da atriz, uma presença estranha, ou outro estado. "Quem são esses que vemos através dela?", eles se perguntam, deixando a sala intrigados.

2º DIA: CORPO EM MULTIPLICIDADE POR ECONOMIA DA ALTERIDADE OU ATRIZ ONCIFICADA

Você chega à sala e percebe que o trabalho já começou. O corpo da atriz tem muito suor. Há silêncio. Em sua vida, até aqui atuando como palhaça, aquela atriz havia experimentado outros estados cômicos. Seus ridículos, suas bobagens, se produziram sob o nariz vermelho, riso aprendido principalmente com mestres europeus, tradição ocidental. E mesmo nos momentos mais loucos e grotescos de seu corpo clownesco, ainda não havia questionado as bases de seu mundo, de seu riso, do mundo que se produzia junto com ele. Agora, anda acompanhada de vozes trapaceiras, monstruosas, comilonas, libidinosas, assustadoras, habitantes de uma floresta que sempre esteve ao seu lado, mas onde nunca havia entrado. Mata adentro, sente o corpo alargar e povoar-se de seres que alteram seus contornos, suas bordas, suas fronteiras humanas. Humana? Mata adentro é preciso perguntar-se de que humanidade se está falando.

> Fiquei com a vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jaguaretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão. [...] Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminha. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! (ROSA, 2015, p.180)

No conto de Guimarães Rosa, *Meu tio o Iauaretê*, o ex-caçador de onça conta ao visitante sua transformação em onça, momento de alteração e desalienação metafísica, como descreve Eduardo Viveiros de Castro (VIVEIROS DE CASTRO; BELAUNDE, 2008). O conto é considerado pelo antropólogo como um dos pontos culminantes da literatura brasileira, e um espantoso exercício a respeito do pensamento indígena. O "personagem"- entre aspas porque o próprio Viveiros de Castro considera que o complexo enunciador do conto não se encaixa nessa categoria de personagem, seja ela qual for- é um mestiço, filho de uma índia com um branco, mas também sobrinho em linhagem direta de uma onça, o que o coloca em mestiçagem com a onça desde o nascimento. Aqui, ocorre, dessa forma, tanto o devir onça do mestiço, onceiro onçado, quanto o devir índio de um mestiço, duplo movimento de alteração divergente, a que Viveiros de Castro chama de diferOnça.

Na mitologia branca ocidental, explica o antropólogo (VIVEIROS DE CASTRO, 2015; VIVEIROS DE CASTRO et al, 2008), nosso fundo comum de existência é o fato de sermos animais, sendo algumas espécies mais animais que outras e, obviamente, a espécie humana a que mais se distancia dessa condição primitiva, reinando sobre as outras. O que ocorre na mitologia indígena amazônica é contrário. Todo mundo é humano ou possui um fundo de humanidade comum, embora haja os que sejam menos humanos que outros. Ainda assim, todos são humanos em sua origem ou mantém relações com humanos.

Mais do que ter uma origem humana ou manter relações de diversas formas, todo ser existente, por vezes mesmo objetos, vêem a si mesmos e a seus mundos com uma perspectiva humana própria. Há, assim, entre os viventes do mundo ameríndio, uma economia da alteridade, em que a condição do outro, dualismo que separa humano e não humano, parente e inimigo, essa alteridade radical imaginada e alardeada pelo pensamento ocidental, aparece borrada, insuficiente para as relações e o modo como o mundo ameríndio se organiza, na Amazônia.

Eu diria que estamos sujeitos ao movimento de alteração divergente, do humano ao bicho, do bicho ao humano, num devir interminável. "Mecê ta ouvindo, nhem? Tá aperceiando... Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei – eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ói unha minha: mecê olha – unhão preto, unha dura... Cê vem, me cheira: tenho catinga de onça?". A afirmativa do onceiro onçado de Guimarães Rosa (2015, p.188) não somente é possível, nesse contexto, como amplia minhas possibilidades de existência poética em sala de trabalho. "As onças são gente porque, ao mesmo tempo, a oncidade é uma potencialidade das gentes, em particular da gente humana" (VIVEIROS DE CASTRO et al, 2008, p.38).

Em meu trabalho, onçar, verbo criado pelo enunciador do conto de Guimarães Rosa, lança-me em devires animais como potência de gente, de várias camadas ou dobras de humanidade possíveis, na operação do riso ameríndio na floresta. Meu corpo entra em multiplicidade por economia da alteridade; dito de outra forma, sou legião, sou vários, os outros são potências do corpo que eu reconheço como humano, em minha perspectiva. Em sala de trabalho, as testemunhas acompanham a diferOnça no corpo e no pensamento da atriz, alterando seu riso. O riso é operado, produzido, na perspectiva desses seres diferOntes, não a imitação de animais, mas devires, humanidades do universo ameríndio, imagens dos animais ancestrais, xapiri talvez. Riso que surge do devir-onça de uma atriz, jaguaridade potencial da atriz, aqui utilizando noutro contexto a expressão de Ana Carolina Cernicchiaro (2014) ao analisar os devires presentes em "Meu Tio o Iauaretê", como forma ideal de uma espécie de predação do outro e de seu ponto-de-vista.

O que ocorre comigo em cena, em sala de trabalho, em vida, em processo de xamanização, são, assim, processos intensivos de criação/transformação. Uso esta expressão no sentido que tem para a ideia e experiência de mundo dos Pirahã, etnia indígena localizada no Amazonas. Para essa nação, o corpo, *ibiisi*, é um conceito não vinculado à materialidade em si, mas à capacidade de produzir outras singularidades, que são outros corpos deformados ou imperfeitos, os quais, por sua vez, dão origem a outros seres singulares, a povoar o patamar de mundo em que vivem os Pirahã e todos os vários outros patamares existentes nessa cosmologia. "Nesse sentido, transformação é reprodução social, metamorfose, contágio, contato, reação, predação, tornar-se, ser. Portanto, a transformação é o aspecto criativo da ação, aquilo que dá sentido à vida social", como explica Marco Antonio Gonçalves (2001, p.30-31), em sua etnografia dos Pirahã.

Digo, assim, que a transformação operada por metamorfose, contágio, reação, é o que dá sentido à poética xamânica que vocês testemunham aqui. Eterno tornar-se, ser é devir, um corpo em multiplicidade, que existe menos por materialidade que por sua capacidade de produzir singularidades, outros corpos, por vezes deformados, e que podem, ainda, originar a outros seres singulares, a povoar a cena de bichos-que-nunca-chegam-a-ser-coisa-alguma.

Sinto uma vontade doida de virar onça, jaguarizar pela cena. A criatura que surge lentamente diante dos olhos do público não parece humana como você. Ela tem um instrumento sonoro amarrado à boca. O som preenche a sala e seu corpo. A diferOnça se instala ali.

o apito leva-me ao cocar. o cocar eu trouxe do Acre[99], custou-me caro, como qualquer artefato indígena no mundo. aprendemos a explorar esses produtos como exóticos. eu trouxe o cocar sem saber ao certo o que ele é, além de um cocar. não desejo o cocar. desejo sua potência. eu brinco com ele. percorro a sala deixando-o passear pelo corpo. ele é largo e delicado, preciso ter cuidado com suas penas. tenho a sensação de que estou sempre na iminência de destruí-las. procuro a delicadeza nos movimentos, sinto peso das penas uma a uma, e depois deixo-as pousar sobre meus braços, unidas pelo fio que as ata em cocar. deixo que pousem em meus ombros, segurando a ponta do fio entre os dedos. são como asas. o corpo quer voar. eu vôo, sentindo as penas pesarem nos braços. abre-me o peito. deixo o cocar arrastar-se pelas costas, pesar em minha pele. eu tomo cuidado com as penas. ele alcança meus quadris, fico de cócoras para receber aquele enrolar-se do cocar em minha cintura pélvica. tenho a sensação de que há algo ali. com as pontas presas na roupa, o cocar enrolado, agora quase cobra, é anexado ao corpo sem que eu o segure. está ao redor de meu ventre como uma saia. como um penacho, como rabo de ave. sinto minha potência ampliar, subo o corpo, estou ereta, projetando o quadril para trás. as penas deslocam meu centro de gravidade. aquele objeto ao redor de minha cintura é parte de mim e eu já sou outra. sou-sem-jamais-chegar-a-ser-ave, sou-sem-jamais-chegar-a-ser pássaro. caminho com rabo de ave. tenho uma história para contar, que só existe em meu olho de algo-que-não-chega-a-ser-pássaro.

Ao dar lugar em meu corpo a essa outra potência humana, coloco para dançar esse algo-que-não-chega-a-ser-ave, viro espírito com ele, que tem algo a dizer, algo a transmitir, o riso, através da atriz-xamã. Esse ser passa a narrar um mito e a história surge junto com o corpo e sigo experimentando a maneira desse bicho narrá-la, já que ela só existe na perspectiva dele.

Todos as coisas presentes na narrativa só existem porque assim o vêem esse-que-não-chega-a-ser-pásssaro. Além de ver a si mesmo como humano, esse ser habita um mundo organizado, experienciado e existente apenas em sua própria perspectiva. Não há como ter certeza se poderíamos definir o que ele chama de "sapo", por exemplo, como o animal sapo que identificamos em nosso mundo, em nossa perspectiva humana, certamente diferente da

[99] O Acre tem sido um território de trocas, experiências e vivências que inventei para mim nesta pesquisa. Deslocar-me até o Acre, entrar em contato com as amazônias de lá, as diversas nações indígenas, é uma estratégia de mergulho na floresta, que bem poderia ser dentro do Estado do Pará e que, por acontecer, não exclui meu Estado de origem, nem qualquer outro na Amazônia. A geografia que percorro com esta pesquisa é poética e explicada apenas por invenções.

dele. As transformações, a multiplicidade do corpo transfigura o mundo daquele que vê, afirma Cernicchiaro (2014).

Penso que, ao tornar-me legião e partilhar outras perspectivas humanas em meu corpo, em diferOnça, o duplo movimento de alteração divergente também questiona quem é, ou quem são, esta atriz diante de seus olhos. Devir bicho é, também, compreender que o bicho que sou devém humana. Esse-que-não-chega-a-ser-pássaro torna-se a atriz, tanto quanto ela o encorpora, mas penso que os devires não cessam por aí. Os entes envolvidos nesse processo não são somente a atriz, o bicho e os personagens da história. Tudo acontece diante dos olhos de quem adentra minha sala de trabalho e a multiplicidade segue provocando devires também em você, testemunha. Já se perguntou como pode ver a todas estas coisas e sair ileso? Quem são você, ou quantos você se torna, por contágio, nesta experiência?

3º DIA: O ESPETÁCULO-MÁQUINA

Sala aberta. Sempre que vocês entram aqui, testemunham acontecimentos em ocorrência no corpo da atriz em processo de criação na fronteira entre o Xamanismo Amazônico e o Teatro. Como um xamã, experimento a morte de meus olhos de fantasma, para ver imagens de animais ancestrais e dar-lhes lugar no corpo. Torno-me bicho, deixo que o bicho revele sua humanidade, opero diferOnça. Mesmo que não compreenda muito bem estas coisas, você é capaz de notar que atravesso um outro campo epistemológico, de floresta, que esse campo altera meu corpo e minha escrita. E, é claro, as experiências que vivemos nesta sala ultrapassam o que faço aqui, transbordam pela vida. Talvez o que você testemunhe tenha outro nome, que não espetáculo. Talvez seja algo anterior ao espetáculo, algo menor e, por isso mesmo, capaz de revolver tanto o peito da atriz e mesmo o seu.

Você não sai ileso desta sala. O perspectivismo ameríndio explica que só é possível reconhecer como humanos os da mesma espécie. Por esse motivo é que, ao nos olharmos, eu vejo que você é gente como eu. E ambos sabemos descrever o que é onça, quando olhamos para ela. Mas esse ser a quem vemos como onça não somente vê a si mesma como humana, como a todos de sua espécie. E eles, ao nos olharem, vêem outra coisa, porcos do mato, por exemplo. Se alguém começa a ver seus iguais, outros seres humanos, como não-humanos, significa que está perdendo sua perspectiva humana. Se alguém que até então você reconhecia como gente igual a você, de repente parece pássaro, onça, sua perspectiva de mundo está mudando, como se você já não fosse mais humano como o outro, está adquirindo outra

natureza. Dito de outra forma, ver outros seres humanos como não-humanos significa estar "virando outro". Isso acontece em dois casos, na floresta: morte ou doença. Para evitar a morte, é preciso um tratamento xamanístico (VIVEIROS DE CASTRO, 2015; VIVEIROS DE CASTRO et al, 2008).

Digo que sempre que as testemunhas vêem a atriz como outra coisa que não gente como elas, como algo-que-não-chega-a-ser-pássaro, por exemplo, entram em estado de perda de sua perspectiva humana. Como uma doença, como a eminência da morte, ao adentrarem minha sala de trabalho vocês também situam-se no entre do xamanismo e do teatro: não somente a atriz atravessa processos de transformação, como também todos são alterados, adoecidos, tornados outros. Por um momento, enquanto durar nossa experiência, as perspectivas humanas são remexidas e as testemunhas são convidadas a experimentarem outras existências em si mesmas, a cada vez que elas alteram o corpo da atriz-xamã. Como uma grande trapassa, uma travessura que prego em todos vocês, se forem capazes de ver as transformações por que passo, é porque também já não são o que eram antes de testemunhar tudo isto. Estão, também em multiplicidade.

Isto é algo que invento para este trabalho, apropriando-me do que aprendo sobre o riso da floresta e as epistemologias com que opera. Sigo a proposta de Viveiros de Castro (2015) e faço experimentações com o pensamento indígena, não como quem o interpreta, ou tenta reproduzir um certo modo de pensar dos povos locais, mas na tentativa de tomá-lo como conceitos, como uma experiência de pensamento para esta pesquisa-criação. Eu busco, assim, compreender esses conceitos como potencialmente capazes de uso artístico, poético, também a procura de vetores que apontam para o outro lado, o lá como cá, outras ideias que ocupam, aqui, o mesmo plano das ideias que teimamos a aceitar como mais razoáveis, verdadeiras.

Trata-se, como disse, de uma experiência de pensamento, que acompanha e imbrica-se à experiência poética, tornando impossível a cisão entre agir, criar e pensar. E talvez seja por isso que resolva fazer travessura com as testemunhas. Penso que precisamos urgentemente adoecer um pouco, arriscar fazer morrer essa perspectiva humana de mundo que cultivamos, aqui, vivendo na cidade, afastados do pensamento da floresta. Afastados de Curupira, que caminha com os pés virados para trás, como poetiza Jones Göettert (2006), ao contrário dos que insistem em caminhar sempre para frente, caminhos retos, ordeiros, seringalistas, brancos, ocidentais, colonizadores, colonizados.

sempre percebo a sala cheia de cobras. dentre os objetos ao meu redor, tenho uma cobra de madeira, ela foi a primeira a instalar-se em meu corpo e tornar-se ente que narra histórias. a cobra repousa sobre minha coluna e obriga meu corpo vertical a rebaixar-se para recebê-la. desde que se instalou em minha coluna, mesmo depois que a retiro, parece convocar outras presenças. em cada ente que descubro no corpo, o-que-não-chega-a-ser-ave, o-que-não-chega-a-ser-ariranha, o-que-não-chega-a-ser-onça, o-que-não-chega-a-ser-sapo, etc., em todos eles eu acabo percebendo a cobra pelo meio. não a cobra como ente narrador, a se repetir em todos, mas a cobra como agente de diferença, atravessando esse corpo cômico de diversas formas, por diversos caminhos, gerando transformações. em cena, acredito cada vez mais que sou levada a ver o mundo como cobra. minha maloca está cheia de cobras e eu desejo que elas povoem também quem estiver por perto, alterando pensamentos, risos, mundos.

A Amazônia indígena está povoada de cobras. Não digo isso no sentido da presença do animal, tão marcante no ecossistema local e tão ameaçado pelo violento processo de "desenvolvimento" e urbanização por que passa a região, afetando diretamente populações tradicionais e a biodiversidade. Matam muita gente e muita cobra por aqui, em todos os sentidos. Refiro-me à cobra como imagem recorrente, sob diferentes formas, em relatos míticos de culturas indígenas amazônidas, a quem também tentam matar, já que tanto o modo dos indígenas viverem, como também seus objetos de pensamento, juntamente com os mundos constituídos por eles, parecem incompatíveis com o avanço do capital na região e no mundo.

Marilina Conceição Pinto (2012) reuniu em sua pesquisa uma série de mitos indígenas amazônicos, registrados por outros pesquisadores, em que a cobra é mencionada e tem papel ativo, seja transformando-se em barco, estrela, dentre outros, seja gerando acidentes geográficos ou filhos híbridos com mulheres humanas, e mesmo ensinando agricultura, tecelagem e cerâmica. A própria pesquisadora a identifica como instauradora de diferenças, em sua análise de mitos onde é a cobra a responsável pelo cromatismo dos pássaros e pelas cores do arco-íris, embora o tipo de análise e o pensamento que orienta a pesquisadora em seu processo sejam diferentes do que ocorre nesta pesquisa. Interessa-me, aqui, em especial, um relato agregado a sua pesquisa a respeito de um possível destino da Cobra Unurato, um dos filhos híbridos que a cobra-grande deixou no mundo, conforme narrativa Arapaço, grupo indígena situado no Amazonas. Após levar um tiro acidental de um branco que tentava ajudá-

lo a sair do encanto de ser cobra de dia e gente de noite, Unurato teria se tornado sempre humano; mas em outras versões do mesmo mito, conta a pesquisadora:

> Unurato volta para seu povo na forma de um submarino carregado de mercadorias. Aparece à meia-noite, o navio tem luz elétrica. Com as máquinas, os seres-cobra estão construindo uma cidade imensa dentro do rio. Quando você chega lá perto, ouve o barulho dessas máquinas dentro da água (PINTO, 2012, p.62).

Penso que a poética cênica em processo nesta sala de trabalho é uma das Máquinas possíveis com que cobras podem construir algo. Algo que não tem forma definida, como a cidade dentro do rio, no mito Arapaço. Algo anterior, que não sabemos bem o que é, mas que causa barulho e podemos ouvir. Algo construído, produzido, criado, que atravessa a todos os que fazemos parte do acontecimento. Não quero dar nomes, ainda, ao que produz Curupirá, enquanto Máquina, mesmo porque acredito que, ao estabelecer definições, limito sua potência. E, além do mais, o que as testemunhas acompanham é apenas um processo, que sempre estará pelo meio, mas que, de fato, apenas inicia um percurso.

O que sei é que esta Máquina opera com dispositivos. A ideia de dispositivo que uso aqui está na arma com que o onceiro onçado de Guimarães Rosa passa a usar, ao deixar de matar onças com armas de fogo. Se antes ele usava aquele tipo de arma para desonçar aquela terra, agora usa uma zagaia[100], matando homens e entregando-os às onças. Movimento de desgentar a região. (CERNICCHIARO, 2014; ROSA, 2015). Os dispositivos que colocam a máquina em operação, em produção, são zagaias que desgentam, que deliberadamente querem matar certos tipos de modos de viver e pensar arraigados nesta terra.

Curupirá é Máquina, máquina de cobra que faz barulho e altera perspectivas. Os bichos que me povoam são como seres-cobra, operando maquinaria, criando mundos, do lado de dentro, de dentro da atriz, de dentro das testemunhas. Operando algo que tem a ver com um contra-movimento: da desoncificação, à desgentação. Da morte das cobras e gentes daqui, da morte dos modos amazônicos de ver e compreender o mundo, à maquina e seus dispositivos que produzem barulho contra silenciamento, contra invisibilização. Em celebração ao modo como caminha o Curupira, com minha poética convido a curupirar, virar os pés, virar a cabeça, alterar perspectivas. Curupirar, Curupirá. Curupirá é a virada de um corpo que abandona o Ocidente como ponto de referência absoluta de pensamento e, neste caso, de criação. Máquina que quer reunir forças de riso resistente, decolonial, traiçoeiro e abusado, potente para a vida humana dentro e fora da Amazônia. É preciso Curupirá o mundo e ainda haverá um dia em que o mundo Curupirá.

---

[100] Lança indígena usada para caçar onça.

Obrigada por terem vindo.

O FIM DOS DIAS

Desenho 1- Esse-que-nunca-chega-a-ser-pássaro
Fonte: Diário de Bordo de Andréa Flores (2018)

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CERNICCHIARO, A. C. Antropofagia e perspectivismo: a diferonça canibal em "Meu Tio o Iauaretê". **Revista Landa**, Santa Catarina, v.3, n.1, p.84-102, 2014.2. Disponível em: <http://www.revistalanda.ufsc.br/vol-3-no-1-2014>. Acesso em: 03 jan. 2018.

GÖETTERT, J. D. **Dos pés virados do Curupira**. Rio Branco: EDUFAC, 2006.

GONÇALVES, M. A. **O mundo inacabado:** ação e criação em uma cosmologia amazônica. Etnografia Pirahã. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

KOPENAWA, D.; ALBERTI, B. **A queda do céu:** palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Cia. Das Letras, 2015.

PINTO, M. C. O. B. S. **Cultura e ontologia no mito da cobra encantada**. Manaus: EDUA, 2012.

ROSA, G. Meu tio o Iauaretê. In:_____. **Estas estórias**. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.155-190.

VIVEIROS DE CASTRO, E. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.14/15, p.319-338, 2006. Disponível em: < http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120/55708>. Acesso em: 29 dez. 2017.

_____.**Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, E; BELAUNDE, L. E. "O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos". In: SZTUTMAN, R. (Org.). **Eduardo Viveiros de Castro:** encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 114-129.

VIVEIROS DE CASTRO et al. "O chocalho do xamã é um acelerador de partículas" 1999. In: SZTUTMAN, R. (Org.). **Eduardo Viveiros de Castro:** encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 24-49.

O INVISÍVEL VIRADO DO AVESSO: ANÁLISE DO FILME JOGO DE CENA (2006).

Andréa Morais de Farias[101]

Joel Cardoso – Orientador

RESUMO

Jogo de Cena é um filme híbrido que trata sobre verdades e mentiras, de algo que pode ser intangível na arte da ficção e do documentário, num jogo cheios de armadilhas. O presente artigo apresenta uma proposta de exposição dessa arte mimética que se configura sem fronteira conceitual que faz o espectador assistir com constantes surpresas as relações estabelecidas por cada mulher que narra sua história, num sentido duplo, não cabendo à descoberta dos enigmas metalinguísticos ao espectador, porém continuando válida pela riqueza da linguagem no decorrer do discurso.

Palavras-chave: Jogo de cena; arte mimética; sentido duplo.

ABSTRACT

Jogo de Cena is a hybrid film that deals with truths and lies, of something that can be intangible in the art of fiction and documentary, in a game full of traps. The present article presents a proposal for an exhibition of this mimetic art that is configured without a conceptual boundary that makes the spectator watch with constant surprises the relations established by each woman who narrates their history in a double sense, not being able to discover the metalinguistic enigmas to the spectator, But still valid for the richness of language during the discourse

Keywords: *Jogo de Cena*; Mimetic art; double meaning.

101 Mestranda do programa de pós-graduação em arte da UFPA, especialista em Produção Audiovisual-ESTÁCIO campus IESAM ,Graduada em Comunicação Social/Publicidade e Propaganda pela Unama-Universidade da Amazônia.

"Todo grande documentário tende à ficção, e toda grande ficção tende ao documentário". Jean-Luc Godard

Oitenta e três mulheres atenderam a um convite para contar suas histórias de vida a pedido de um dos maiores documentaristas do Brasil, o diretor Eduardo Coutinho.

Tudo começou com o anúncio de jornal. Um convite inusitado. Se você mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos. Em seguida outras informações como os contatos para as vagas limitadas.

Em 2006, após a fase da pesquisa, vinte e três mulheres foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha no Rio de Janeiro. Era o início do jogo, **Jogo de cena** (2007), um filme que Coutinho problematiza a oposição entre a ficção e o documentário, numa linha tênue que mistura realidade e dramaturgia, um jogo da verdade e da mentira sem garantir nenhuma certeza ao espectador das relações que estabelece.

Um filme de Coutinho

Jogo de Cena o décimo longa-metragem de Eduardo Coutinho, tornou-se um grande clássico do cinema brasileiro, é detentor de outros grandes filmes de destaques como *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984), *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *O Fim e o Princípio* (2005).

A consistência e solidez do método de Coutinho e sua sensibilidade para ouvir pessoas comuns, com ou sem suas interferências, são fruto da constante reflexão sobre o seu ofício ao longo de inúmeros documentários em vídeos realizados nas décadas de 80 e 90, entre os quais se destacam *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (1987) e *Boca de Lixo* (1992).

Coutinho foi um cineasta audacioso e em especial no filme *Jogo de cena* rompeu com as fronteiras entre ficção e documentário, acreditava que:

> Toda montagem supõe uma narrativa, todo filme sendo uma narrativa pressupõe um elemento forte de ficção, e isso também acontece na História, o que não quer dizer que a História seja uma ficção e nem que o documentário seja uma ficção. Eles são um tipo, se quiserem, um tipo diferente de ficção, e o que eu tento na montagem da estrutura é preservar a verdade da filmagem [...] Isso quer dizer que, de um lado, você tem a tentativa de manter a verdade da

> filmagem e, de outro, você é obrigado a fazer uma narrativa com elementos de ficção, porque você constrói personagens, constrói conflitos, que se resolvem ou não; então essa dupla dificuldade do documentário, tento preservá-la (COUTINHO, 2013b, p. 27).

Com base em grandes teóricos como acertadamente Ramos (2013), que analisa as fronteiras do documentário possuem um horizonte de difícil definição, porque muitas vezes se mistura com a ficção. A qualificação de uma narrativa como documental, era até pouco tempo negada por parcelas de críticos de cinema, que se apegavam a algumas teorias tradicionais de gêneros da linguagem cinematográfica. Embora sejam duas tradições narrativas distintas, em alguns filmes são rompidos, como ocorre em *Jogo de Cena*.

Ismail Xavier (2004) nos explicita que a arte de documentar de Coutinho tem a força dramática na relação entre cineastas e entrevistados, no sentido duplo entre espontaneidade e representação. É nessa medida que Xavier utiliza a expressão "jogo de cena", referindo-se ao estilo dos filmes de Coutinho.

De fato *Jogo de cena* é o filme que o cineasta mais desenvolveu essa ambiguidade. Nele o espectador nunca tem certeza de quem está falando a verdade ou interpretando. Existem as possibilidades sem nenhuma segurança.

Durante todo o filme mulheres narram suas histórias: de amor, fracasso, crenças e fatos como casamento, abandono, superação, espiritualidade, maternidade e morte. Falados, gesticulados, expressados pelas "donas das histórias'' como momentos vividos e sentidos por elas, e outros momentos por atrizes que recebem as falas e as narram a sua maneira, ora são técnicas, ora emotivas, além de contarem histórias próprias que misturam-se com as já encenadas e com o sentimento vivido ao interpretar.

A princípio as atrizes globais parecem encenar as histórias decoradas e as outras mulheres contam os seus momentos vividos, até que de repente, algo muda, como quando duas mulheres anônimas contam a mesma história e o que era confortante ao espectador, começa a tornar-se um enigma. Quem é? Quem está ai? Quem está representando? A quem pertence à história narrada?

E as conversas revelam que o esforço em ser verdadeiro, em escapar das convenções da representação, leva as atrizes a caminhar de encontro – pelo menos, em certa medida – a um registro contido, econômico.

Que comece o jogo...

O filme começa com barulhos de passos apressados subindo uma escada, uma mulher é mostrada e se dirige até o centro do teatro e cumprimenta o diretor que está sentado a sua espera. Ao seguir a primeira entrevistada, a câmera não tem a menor intenção de esconder a produção que está por trás, isso demostra o quanto Coutinho não era um diretor que ocultava seu processo de trabalho.

"Acontece umas coisas comigo que é tipo muito louco" a primeira frase da entrevistada nos "garante'' que a história a seguir será da sua vida, uma narrativa que extrapola as palavras, completa-se nos gestos, na entonação, no olhar da garota humilde da periferia que sonhava em ser atriz.

Porém ela sempre foi consciente das condições estereotipadas do sistema, como ela mesma reproduz "como que eu negra sem estrutura nenhuma vou entrar numa de ser atriz?'', era a embriaguez do sistema, que a fazia ao assistir Tv e sonhar em ser paquita no Show da Xuxa, contra todas as possibilidades desfavoráveis como a cor da pele, cabelo e olhos, fora do padrão visto no programa e confirma "impossível, né?".

Uma história de dificuldade, pobreza e superação. Não foi possível ser paquita, mas foi através de uma oportunidade no grupo de teatro da periferia "Nós do Morro''[102], hoje é atriz.E ali, a pedido do diretor, interpreta no final do seu depoimento um trecho da peça que faz o papel principal chamada de Joana, a Medéia da Gota D'Água, uma peça de Chico Buarque[103], que mata os filhos e depois se suicida.

Até aqui o espectador parece ter certeza da veracidade da história, porém com o decorrer do filme entre inúmeras armadilhas, pode-se supor que desde do início ela poderia ser uma atriz que além de ser Joana, a Medéia, é também a atriz da sua própria história ou simplesmente ser apenas uma entrevistada que conta claramente sua trajetória de vida.

---

[102]"O Grupo Nós do Morro é uma associação cultural sem fins lucrativos fundada em 1986, com objetivo de proporcionar o acesso à arte e à cultura para crianças, jovens e adultos do Morro do Vidigal. O projeto oferece atividades e cursos nas áreas de teatro (atores e técnicos) e cinema (roteiristas, diretores e técnicos). Desde 2010 é qualificada como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP).'' Fonte: http://www.nosdomorro.com.br/index.php/sobre-o-nos-1

[103]"Gota d'agua, de Chico Buarque e Paulo Pontes, faz a releitura da tragédia grega "Medéia", de Eurípides, adaptando-a ao contexto social, cultural, ideológico e econômico brasileiro, mais precisamente, à cidade do Rio de Janeiro, na década de 1970." Fonte: http://obviousmag.org/egregora_e_alteridade/2017/gota-dagua-de-chico-buarque-e-paulo-pontes-uma-releitura-da-classica-medeia.html

Com decorrer do filme pressupõe a primeira entrevistada é uma atriz que faz um papel de outra atriz, uma interpretação dentro de uma interpretação, e nesse momento já se tem uma síntese de tudo que será constantemente discutido no filme em termo de linguagem, de tema (MATOS, 2006).

Na história seguinte, começa como a primeira, é narrado o sonho em contrapartida com o real, o vivido. Quando corta e aparece a atriz global Andréa Beltrão que conta a mesma história, não do mesmo jeito, alternando com a suposta dona da história.

Além da *mímesis*

Jogo de Cena rompe com certas expectativas em relação ao gênero documentário propriamente dito que geralmente apresentar um entrevistado com um discurso verdadeiro, um olhar sobre a realidade que segundo afirma Nichols (2016), os documentários tratam de pessoas reais que não desempenham papeis, elas representam a si mesma, recorrendo a experiências anteriores e hábitos para serem elas mesmas diante da câmera. Essa certeza que Coutinho não entrega no decorrer do filme, não se sabe de quem é a história narrada.

E a maneira mais superficial de assistir o filme é tentar praticar o jogo dos 7 erros ou usar do método comparativos para estabelecer ranking de interpretação, quem é melhor em tal historia? A melhor atriz? Enfim, empobrece o discurso que Coutinho provoca.

Não importa se a dona da história é quem a conta, mas a força de quem fala, que pode verdade sendo mentira e Coutinho acertadamente resume “é o ator que se faz a si mesmo que vai fazer o personagem”(2006).

No documentário contemporâneo há a tendência de enunciar em primeira pessoa, o “eu” que fala, às vezes sobre a sua própria vida, como é o caso de *Jogo de cena* e outros filmes de depoimentos e entrevistas que caminham nessa mesma linha, mesmo quando apresentam falas articuladas pelo diretor. E ambos continuavam com asserções dialógicas que são motivadas pelos cineastas (RAMOS, 2013).

Essa interferência do cineasta é recorrente no filme de Coutinho, além de contar uma história, insere algumas sequências metalinguísticas. Quando conversa com a atriz Andréa Beltrão sobre o que foi sentido ao interpretar a história “verdadeira’’, a atriz comenta “tentei falar o texto da maneira mais fiel que eu pude, sem agredi, sem criticar, sem imitar.”. Trata-se

de uma memória construída pela atriz, será que ao imitar, o ator consegue o oficio de ser fiel a história? E a própria memória é fiel a quem conta?

Para alguns autores a memória não é algo imutável, fixo e pronto, está mais para a ideia de criação, deslocamentos, derivas e camadas, isso justifica seu caráter volátil no discurso. A memória sempre tem um viés próprio contido na fala do personagem, intrínseco ao depoimento. Gilles Deleuze (1990) enfatiza, de formas distintas, a dimensão da memória, afirmando que é tecida por nossos afetos, históricos e expectativas diante do futuro.

Beltrão luta para ter a serenidade, o que fugiu do seu controle técnico. Afirma que para uma apresentação teatral, seria necessário preparar-se demais para dizer "olimpicamente'' o texto. "Quando tentava me aproximar, não conseguia'' e justifica a dificuldade pela sua falta de religião, por não acreditar assim como a dona da história em algo que aconteça depois da morte e lamenta "queria tanto acreditar...tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estivesse vivas em algum lugar".

O depoimento alterna entre elas duas, e atravessa alguns fatos difíceis como o fim do casamento, a relação com a filha e por último que será o "climax'' da sua vida: a morte de seu filho Vitor que através de um sonho acredita ter sido melhor "desencarnar" e justificar "foi muito melhor a despedida dele, a ida dele, porque para nós dois, ele seria uma criança que sofreria...eu sem um apoio de um companheiro''. Uma semana depois da morte de Vitor, ela se separou, e de Vitor parece se constituir como mãe eterna.

Novamente aparece uma nova entrevistada, Nilza, que narra sua ida a São Paulo sem conhecer direto a cidade e acaba conhecendo no final do ponto de ônibus um despachante que depois de uma "trepadinha de galo" engravida dele. Sem sucesso de encontrá-lo novamente no dia seguinte, ela resolve desistir e ter sua filha sozinha. Uma história cômica com certo exagero na fala, nos gestos e a uma grande expressividade no rosto, não afastaria a possibilidade de ser algo real, vivido por ela, até ser dita a última frase "foi isso que ela disse", revelada o fato da entrevistada ser uma atriz.

Como feito com Andréa Beltrão, Fernanda Torres é convidada a interpretar uma nova história, será que é de outrem? Talvez. A personagem também se chama Nanda e no início Fernanda diz "eu queria muito ter filho" e perdeu. Entrou em uma profunda depressão com medo de não poder ter mais filho, até resolver ir para um terreiro de candomblé de sua tia.

Entre tantas oferendas, orientada pela sua tia, Nanda faz a sua, entra em uma camarinha e "tinha que dormi junto com a oferenda", apesar dos ratos, viu na gaiola uma

pomba branca. Em seguida, aparece a tia toda vestida de branco e acompanha Nanda para o lado de fora.

Temerosa Nanda pergunta se o animal será sacrificado, e a tia responde surpreendentemente "essa pompa é você, eu vou é te soltar". Nanda comparou o candomblé à "era Freud na prática", a qual a tia era a cura, a camarinha a morte e a pomba era ela. O que fez Torres encerrar o seu depoimento emocionada, dizendo "engravidei um mês depois".

Nesses dois últimos depoimentos temos duas atrizes, Nilza que se passa por uma outra mulher e Torres que aparentemente se passa por si mesma.

Percebe-se que Coutinho tem o objetivo de voltar à atenção do espectador para os fatos do dia-a-dia e estabelecer uma ligação entre os acontecimentos que segundo Manuela Penafria (1999) o documentário tem mesmo esse propósito e ressalta que a principal função do gênero é incentivar um diálogo sobre diferentes experiências, sentidas com maior ou menor intensidade: "Apresentar novos modos de ver o mundo ou de mostrar aquilo que, por qualquer dificuldade ou condicionalismos diversos, muitos não veem ou lhes escapa" (PENAFRIA, 1999, p.5).

O próximo dueto é de Sarita com Marília Pêra, uma mulher desconhecida do grande público e uma atriz consagrada da TV. Sarita narra sua história com um misto de sorriso e lágrimas, transparecendo suas m**á**goas diante da filha que assim como no filme *Procurando Nemo*[104](2003), está separada da mãe que vive nos Estados Unidos, e a relação é muito conflituosa entre elas.

Diferente de Sarita, Marília Pêra ao contar a mesma história tecnicamente prefere um estilo de mulher mais sóbrio diferente do estilo explosivo de Sarita. O que é revelado a Coutinho no fim do depoimento. Marília Pêra tem uma atuação mais límpida do que Torres e Beltrão, que vivem e se transfiguram no personagem, sem muito apego a técnica.

O filme tenta resgatar uma memória histórica de cada personagem com o intuito de oferecer a "ilusão" de representar um passado perfeito, uma vez acabado, estaria realizado e completo, no entanto no decorrer das falas vão aparecendo vazios e lacunas que o espectador se ver convidado a julgar de quem é a memória e como está sendo construída.

[104]Nemo é um pequeno peixe-palhaço, que repentinamente é sequestrado do coral onde vive por um mergulhador e passa a viver em um aquário. Decidido a encontrá-lo, seu tímido pai sai em sua busca, tendo como parceira a ingênua Dory. Fonte: http://telecine.globo.com/filmes/procurando-nemo/.

Existe uma unidade no filme também nas citações, a primeira entrevistada lembra a peça Medeia com a relação trágica com os filhos e o filme *Procurando Nemo* (2003) também enfoca na relação de um Pai protetor com seu filho.

A próxima história é muito trágica: o homicídio do filho da entrevistada. Sem interrupções segue a narrativa, sem indicações claras que a entrevistada é ou não é uma atriz, o espectador é levado a crer que é, pela segurança e a simplicidade na narração da história.

Em seguida aparece uma jovem que relata suas dificuldades e hoje participa de um grupo de Rap para "expressar tudo que já passei" de uma forma não violenta e Coutinho faz um pedido a entrevistada e ela começa a cantar um rap, que é a história da primeira entrevistada. Será que a interpretação inicial do filme é a historia de Jack, a cantora de rap?

Maria de Fátima é a próxima que fala dos traumas com seu pai e a infidelidade de seu ex-marido até encontrar outro amor pelo seu psicólogo que a curou, tirando-a da "quarentena". Depois de muito tempo "sem querer saber de homem".

"Nossa, quanta gente", frase repetida por outra jovem entrevistada e por Fernanda Torres que imita na íntegra, observação feita por Coutinho, gesto que a desconcerta e a tira do personagem . Coutinho a cumprimenta pelo nome de "Nanda", e desde do início a linguagem metalinguística é presente, num "ping-pong" de personagem e sensação vivida ao interpretar a história. Torres no meio da interpretação sai do personagem dizendo "que doido, cara, muito doido". Ela pára, respira, pensa no que está dizendo e continua interpretando Aleta.

Não foi a única vez, Torres logo em seguida se desconcerta novamente, pede água, sugere começa de novo e afirma "parece que eu estou mentindo para você" e explica a dificuldade de interpretar Aleta diante de Coutinho, é como se a memória viesse antes da personagem.

Mas não seria o mimetismo, e sim o modo com a estória de Aleta é narrada. Aleta é nome da garota entrevistada, nome não muito comum que a jovem diz vim do grego "Alétheia", que significa verdade, a realidade simultaneamente.

A entrevistada narra muitas dificuldades, a doença da mãe "transtorno bipolar", a gravidez precoce, o sonho de viagem a Machu Picchu não realizado, todas são ditas por Aleta sorrindo, o que o diretor chama de um "sorriso nervoso" e isso embaraça Torres, e responde não se tratar só disso, mas algo da essência dela. Embaraço tamanho que a fez se aproxima tanto de Aleta que a paralisou tantas vezes no percurso do depoimento.

O que se evidencia que o ofício do ator é muito mais que a imitação do papel do outro, entende-se que "fazer bem" não apenas mimetizar, mas é se despir dos padrões pre-fixados de comportamento que são verdadeiras proteções de si e dos outros, para mergulhar inteiramente no personagem, mesmo que isso apresente riscos ao ator. O ator pode se apropriar da história e ser mais verdadeiro que o outro (MATOS, 2006).

Foi Aristóteles que iniciou as discussões frutíferas acerca da *mímesis*, "Imitar é natural ao homem desde a infância" (ARISTÓTELES,1997, p. 21). Assim passou-se a distinguir "o que foi" do "que poderia ter sido" entre verdades e mentiras.

A memória da verdade

Coutinho estabelece uma estratégia de realização cinematográfica, um jogo, em que há inscrito um desejo de documentar, mais do que grandes temas inseridos em determinados contextos históricos e sociais, a própria construção da cena e o processo de construção de um personagem. Em seus documentários, um jogo aparentemente ingênuo revela a perspicácia de uma estratégia.

Com isso, Renato Tardivo[105]complementa:

> No caso de *Jogo de cena*, o embaraço se potencializa, uma vez que se trata de um "jogo de faz de conta" no qual, todavia, as personagens são reais, e, como diz Fernanda Torres: "A realidade [se] esfrega na sua cara". Nessa medida, o desconcerto– que paralisa a atriz, mas é também emblema de uma interpretação fascinante– é disparado pelo tema do duplo, ou seja, Fernanda Torres é testemunhada (pelo diretor, pela câmera) passando-se por Aleta. Ou ainda: no encontro com o olhar do outro, Fernanda Torres surpreende-se encontrando Aleta em si. (p.134)

Torres diferencia o personagem real a do da ficção, essa realidade esfregada exige um alto comprometimento com o real, se é que existe quando se fala de memória, e salienta: "a diferença que com personagem fictício se você atinge um nível medíocre assim, você pode até ficar ali nele, é da sua medida", o real possivelmente mostra alguém acabado na sua frente e precisa ser cada vez mais fiel a ele.

Depois do fim da conversa com o diretor, corta para outro depoimento. A história de uma menina que briga com pai e fica sem falar até a morte dele. E depois do trágico ocorrido,

[105]Psicanalista e escritor. Mestre e doutor em Psicologia Social (USP), trabalha na interface do cinema e da literatura com a Psicologia.

a menina teve depressão, depois decidiu ser atriz como a primeira entrevistada, o que não era aceito pelo pai que queria que a filha fosse médica.

E a partir de um sonho, teve a oportunidade de pedi desculpas a seu pai. Tratava-se de um misto de mágoa e perdão que segundo Tardivo (2016) “chamam a atenção a atmosfera diferenciada do tempo durante esta entrevista e também o olhar enigmático da moça.” . Ao relembrar a sua infância, a menina remete ao momento que seu pai teve um infarto depois de ter brigado com ele, o que a fez se sentir culpada pelo ocorrido, parou de falar com ele até o fim da vida dele, mesmo morando na mesma casa, cerca de quatro anos antes da filmagem.

A sequência é cortada e volta Andréa Beltrão com muita empolgação e alegria para contar a sua admiração com uma antiga empregada que cuidava dela. Alcedina Pereira Marcelino, “uma pretona, forte, ria muito”, assim Beltrão descreve com grande carinho e saudade “do cheiro” que “adorava dormi enfiada no braço dela” e lembra com detalhe, mesmo tendo apenas quatro ou cinco anos. E a sua maior felicidade era fazer “Cedina” ri.

É sobre a memória que é feita a fala em *Jogo de cena*, o passado que é igual ao presente, e é também uma homenagem ao próprio cinema como essa máquina de construção da revisão, de revivência, do teatro, propulsor de uma emoção que é, em última instância, o rever a emoção da vida. Reviver, refazer a vida é o que o drama procura e é o que as mulheres, atrizes da vida comum, procuram em seus discursos rememorativos de desabafo, justificativa e redenção.

Logo seguida, corta para outra mulher que sobe as escadas em direção ao diretor como já visto antes, inicia-se outra história, porém já escutada pelo espectador, é a narrativa do homicídio do filho que até esse momento parecia pertencer só a primeira entrevistada. E mais uma vez o filme prega mais uma de suas armadilhas. Seria a primeira mulher a atriz ou a dona da história? Ou ao assistir a emoção com choros da segunda entrevistada, teria o espectador descoberto? A primeira é tão dona da história como a segunda.

Seria apenas compaixão? Colocar-se no lugar do outro para melhor interpretar comopelo que Ismail Xavier (2013) considera o “ponto essencial” nesses casos em que não se explicita quem de fato viveu a experiência narrada, a saber, “a incerteza e o que esta traz de material para reflexão” (XAVIER, 2013, p. 620).

A pedido da entrevistada, Sarita, retorna por considerar “muito barra pesada” seu depoimento, no sentido de ser triste, e lembra das cantorias de seu pai e de sua mãe. O diretor, em mais uma intervenção surpreendente, diz: “Passado e presente... é tudo a mesma coisa”.

Sarita não concorda, mas é justamente ao discordar que toma coragem para, com a voz embargada, cantar a canção com que o pai a ninava, e ela ninava a filha: “Se essa rua, se essa rua fosse minha...”.

A imagem e o som do canto de Sarita mescla com somente a *voz over* de Marília Pêra a “manipulação do código sonoro, nesse momento, potencializa o efeito, uma vez que se trata da presença invisível do duplo”, segundo Tardivo (2016) e se o objetivo era tornar o depoimento mais leve, a música ecoa de forma trágica e triste.

Não só o espectador cai em armadilhas, como no caso de Sarita a própria entrevistada. Coutinho não explica as regras, a verdade não é estabelecida durante todo o filme. O espectador supõe que tenha deduzido quem é quem, mas até o fim à incerteza o acompanha.

Coutinho parece indicar que está em jogo no momento do filme e a verdade, vista como uma paródia, que segundo Hutcheon (1988) não constitui de imitação nostálgica de modelos passados, mas de um fenômeno que envolve a recontextualização de modelos e a consequente alteração dos sentidos e decide revelar:

> O que importa é que o que elas (as pessoas filmadas) falam com convicção e com força e verdade. E eu não mando ninguém checar. O jornalista tem que checar: “Não, será que essa mulher realmente perdeu o filho?”. Eu não tenho que fazer isso (...), se ela fala e aquilo tem força, aquilo é verdade. (Coutinho, Eduardo. Entrevista concedida ao programa *No Estranho Mundo dos Seres Audiovisuais*, 2008. Grifo nosso.)

No século XVIII surge uma maior preocupação com as mentiras e falsidades contidas nos relatos, preocupação esta que é retomada pela pós modernidade que segundo Hutcheon (1988) está em relação à multiplicidade e à dispersão de inúmeras verdades referente a localidade e a cultura de cada grupo.

Esta postura pós-moderna diante da Verdade, Coutinho a expressa em Jogo de cena, que agora não é mais única e revela outra “verdades” , assim como as oculta, transformandoo interesse em subverter o que foi convencionado, e a impossibilidade de se alcançar a história, visto que ela só nos chega através da textualidade.

Está brincadeira dúbia entre mentira x verdade, com os depoimentos que foram dados de costas para a plateia vazia, seus olhos voltados para nós, o público, como se estivéssemos olhando a cena a partir do palco - ou talvez dos bastidores, chega até a última sequência, com apenas duas cadeiras e o teatro vazio no cenário inusitado, segundo Tardivo (2016) o invisível virado do avesso, síntese negativa do filme, talvez seja nesse campo que ocorram as coisas.

CONCLUSÃO

Coutinho apresenta uma obra ambígua, característica de maior riqueza. A princípio responde ao apelo do diretor que "quer saber" sobre as mulheres, revela seu desejo: sou homem, quero saber sobre as mulheres. Elas lhe respondem: sou mãe, sou filha, sou amante, sou lésbica, sou atriz, sou médica, sou...mulher.

A arte de Coutinho ora mimética ora realista, não responde quais são "as verdades" do filme, as cria no momento do encontro do diretor com os entrevistados, entre momentos presentes e passados de atrizes ou não, que inventam e reinventam suas histórias, mentindo para falar suas verdades, mentindo para viver, mentindo por ofício.

Coutinho entra para jogar, jogo do acaso, do controle que sustenta a dimensão estética e ética do filme a partir de tensões, fugas da vida quotidiana, que parecem não surpreender o diretor, mas o estiga a provocar o jogo a partir de regras construídas nesse encontro entre o real e o invisível.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

COUTINHO, E. Encontros – Eduardo Coutinho. (Felipe Bragança – Org.). Azougue Editorial: Rio de Janeiro, 2009.

_____. "O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranaguá". In: OHATA, M. (Org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

_____. "O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade". In: OHATA, M. (Org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

JOGO de cena. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 2006. 1dvd (107 min).

NÓS DO MORRO. <http://www.nosdomorro.com.br> Acesso em 07 Jul de 2017.

CIRCULAÇÃO CULTURAL DA ORQUESTRA DE VIOLONCELISTAS DA AMAZÔNIA DA UFPA: TURNÊ SUÍÇA 2017

Ph.D em Educação Musical, Áureo DeFreitas(PPGARTES/UFPA)

Graduanda em Música, Ana Gabriela Brito Cavalcante (UFPA)

Graduanda em Terapia Ocupacional, Danielly Alamar (UEPA)

Graduada em Música, Mônica Lorena Moreira (UEPA)

RESUMO

Os pesquisadores da presente investigação visam relatar a circulação cultural da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia da UFPA (OVA) na Suíça, em setembro de 2017. A OVA foi criada em 1998 pelo Prof. Dr. Áureo DeFreitas. Sendo uma orquestra profissional que envolve estudantes de violoncelo de nível básico, técnico e de graduação, a mesma vêm fazendo parte da agenda cultural e causando um impacto no cenário educacional. A OVA tem sido tema abordado via vários documentários de televisão e rádio, assim como, citada em artigos científicos, matéria de jornais, revistas, e blogs. Os pesquisadores do presente estudo de caso adotarão uma abordagem qualitativa. Foram convidados 18 integrantes da OVA para participar da Turnê Suíça 2017. Com os resultados coletados, os pesquisadores demonstram uma circulação cultural envolvendo 04 cidades da Suíça e um pronunciamento nas Nações Unidas. Através de aulas práticas, Ensaios Abertos e Shows/Concertos, os músicos da OVA puderam exercitar a produção musical e as práticas de Roadie.

Palavras-Chave: Violoncelo Popular; Turnê; Suíça; Circulação Cultural; Orquestra de Violoncelistas da Amazônia; Áureo DeFreitas.

ABSTRACT

The researchers of the present investigation aim to report the cultural circulation of the Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (OVA) from the Universidade Federal do Pará, in Switzerland, in September 2017.Dr. Aureo DeFreitas created the OVA in 1998.Being a professional orchestra that involves elementary, technical, and undergraduate cello students, it has become part of the cultural agenda and has an impact on the educational landscape.The

OVA has been the subject addressed via various television and radio documentaries, as well as quoted in scientific articles, newspaper articles, magazines, and blogs.The researchers in this case study will take a qualitative approach. Eighteen OVA members were invited to take part in the Switzerland Tour 2017.With the results collected, researchers demonstrate a cultural movement involving 04 cities in Switzerland and a speech at the United Nations. Through practical music classes, concerts/shows , the OVA musicians were able to practice the musical production and practices of Roadie.

Keywords: Popular Cello; Tour; Switzerland; Cultural Circulation; Orquestra de Violoncelistas da Amazônia; Áureo DeFreitas.

INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVAS

A Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (OVA) da Escola de Música da UFPA foi criada em 1998 pelo Prof. Dr. Áureo DeFreitas. Sendo uma orquestra profissional que envolve estudantes de violoncelo de nível básico, técnico e de graduação, a mesma vêm fazendo parte da agenda cultural e causando um impacto no cenário educacional. Ao longo desses 20 anos de atividades, tem sido a preocupação constante de seu violoncelista líder e coordenador, a valorização de seus integrantes, fazendo com que eles sejam reconhecidos e acolhidos pelos melhores violoncelistas do cenário musical nacional e internacional.

Em se tratando de espetáculos, os integrantes da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia vêm representando o Instituto de Ciência das Artes da Universidade Federal do Pará por intermédio das subunidades Programa de Pós-Graduação em Artes e Escola de Música em turnês realizadas no exterior e Brasil: Turnê USA 2016; Turnê França 2015; Turnê Suíça 2015; Turnê China 2010; Turnê Brasilia - DF 2016; Turnê Tocantins 2016; Turnê Salvador 2014; Turnê Goiânia 2013; Turnê Florianópolis 2012; Turnê São Paulo 2012; Turnê Brasília - DF 2011. Ressalta-se que as turnês Holanda 2004; USA 2002;Rio de Janeiro 2000, 2001, e 2004; e Paraná 1999 foram realizadas antes da criação do Instituto de Ciência das Artes, em 2008.

O trabalho musical desenvolvido com os integrantes da Orquestra permitiram participações em programas de radio e televisão tais como BBC, National Public Radio – USA, Gente Inocente (TV. Globo), Jo Onze e Meia (SBT), Programa Ação (Tv. Globo) dentre outras. Emvirtude disso, a OVA já foi notícia nas principais revistas internacionais: Patek Philippe International Magazine; Classic FM; Entertainment Portfolio; Strad Magazine; e Lê Violoncelle.

Diante do exposto, surgi o problema: Existe a possibilidade de um grupo musical residente na cidade de Belém do Pará realizar circulações culturais no exterior. Sendo assim, por que a Orquestra de Violoncelistas da Amazônia encontra tantas dificuldades em realizar suas circulações culturais? Como objetivo geral, os pesquisadores da presente investigação visam relatar a circulação cultural da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia da UFPA (OVA) na Suíça, em setembro de 2017.

MÉTODO

Como processo metodológico, os pesquisadores do presente estudo de caso adotaram uma abordagem qualitativa. Foram convidados 24 integrantes para compor a comitiva da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia: 15 violoncelistas, 01 guitarrista, 01 baixista, baterista, e 01 aluno de tecladista. A comissão executiva da orquestra foi composta por 05 pessoas. Por intermédio de várias reuniões com os integrantes da OVA, optou-se pela realização de um sorteio via Loteria Federal, que aconteceria no dia 02 de Setembro de 2018. Como prêmio, escolheu-se uma motocicleta Suzuki (Fig. 1). Todos os integrantes da comitiva se comprometeram em participar da campanha de arrecadação de verba, denominada de RIFA MOTO SUZUKI. O valor da motocicleta Suzuki (R$ 6.000,00) foi dividido entre os 25 integrantes da comitiva. Ficou acertado entre os integrantes da comitiva que os desistentes da campanha pagariam o valor do rateio da Moto Suzuki (R$ 280,00 reais). Durante o período de 08 meses, idealizou-se uma campanha para captação de verbas visando a aquisição das passagens aéreas.

Figura 1. Divulgação do Sorteio Motocicleta Suzuki.

RESULTADOS E CONCLUSÕES

A Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (OVA) recebeu os primeiros convites para participar de uma turnê na Suíça, por intermédio da produtora musical Jô Queiros em 2015, durante a passagem da OVA na Região de Lausanne, Suíça. Em 2016, uma carta oficial da Associação Berimbal Events, assinada por Jô Queiros, foi encaminhada a direção da OVA. Entretanto, em 2016, o convite para a Ova realizar uma circulação cultural pelo Estado de Missouri, USA apareceu de forma robusta, fazendo com que a ida da OVA para a Suíça não acontecesse.

Em 2017, as articulações entre representantes da Associação Berimbal Events e OVA continuaram sendo feito, fazendo com que um acordo informal fosse firmado. Foi acordado que na 1ª quinzena de Setembro de 2017 acorreria a Circulação Cultural da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia: Suíça 2017.

Dos 24 integrantes convidados para compor a comitiva da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (OVA), apenas 10 participaram da Circulação Cultural Suíça 2017: 07 violoncelistas, 01 baixista, e 01 baterista. Devido os desfalques da OVA, contamos com a participação especial (a) do violoncelista Gustavo Borges Saraiva, que em 2017 residia na

Suíça e (b) do guitarrista Iran Simões, que residia na Espanha. O violoncelista Gustavo Borges voluntariamente substituiu um dos violoncelistas da OVA em todos os eventos. Já o guitarrista Iran Simões recebeu um contrato de 300 EUROS para substituir o guitarrista oficial da OVA durante um único concerto/show. A comissão executiva da orquestra foi composta por 05 pessoas, sendo que, somente 01 integrante da Comissão Executiva embarcou.

Paralelo aos concertos/shows organizados pela Associação Berimbau Events, aconteceram duas apresentações organizadas voluntariamente por um cidadão Suíço/Brasileiro chamado Munir Sleiman. Os concertos/shows visavam arrecadar recursos para pagar os músicos da OVA. O primeiro concerto/show aconteceu no dia 01 de Setembro, na cidade de Lausanne e o segundo no dia 08 de Setembro, na cidade de Ecublens (Fig. 2). Ressaltamos que o Sr. Munir Sleiman organizou a Circulação Cultura da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia: Turnê Suíça 2015.

Figura 2.Divulgação do Concerto/Show em Ecublens, Suíça.

A Associação Berimbau Events, organizou três apresentações para a Orquestra de Violoncelistas da Amazônia, durante a 5ª edição da Jam Session de Lausanne/Montreux, Suíça, que aconteceu no período do 1 a 03 de Setembro 2017. O 1ºconcerto/show da OVA durante a 5ª edição Jam Session aconteceu na Sala Paderewski, no Teatro do Casino de Montbenon em Lausanne, no dia 03 de setembro de 2017 (Fig. 2.).Seguindo a sequência do

Jam Session de Moutrex e Lausanne, a OVA apresentou-se em outros dois Concertos/Shows de suma importância. O primeiro aconteceu na Residência do Embaixador do Brasil, no dia 7 de Setembro, na cidade de Berna, em comemoração a Semana da Pátria do Brasil. O segundo aconteceuno Palais des Nations (Hall XIV, A Building, 3rd floor – Door 14), no dia 13 de setembro, em Genebra(Figs. 2a, 2b, 3a, 3b, 3c, 3d, 3e, 3f).

Figura 2a. Divulgação da 5ª edição Jam Session aconteceu na Sala Paderewski, no Teatro do Casino de Montbenon em Lausanne, Suíça.

Figura 2b. Concerto/Show da OVA durante a 5ª edição Jam Session aconteceu na Sala Paderewski, no Teatro do Casino de Montbenon em Lausanne, Suíça.

Figura 3a. Prof. Dr. Áureo DeFreitas no Jardim da Residência do Embaixador do Brasil, em Berna, Suíça.

Figura 3b. Apresentação da OVA na Residência
do Embaixador do Brasil, em Berna, Suíça.

Figura 3c. Discurso do Embaixador do Brasil, em Berna, Suíça.

Figura 3d. Integrantes da OVA no Jardim da Residência do Embaixador do Brasil, em Berna, Suíça.

Figura 3e.Jardim da Residência do Embaixador do Brasil, em Berna, Suíça.

A Circulação Cultural da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (OVA) na Suíça teve ampla divulgação nos jornais da cidade de Belém, Pará, Brasil e redes sociais via internet.(ver sites nas referências bibliográficas). Lamentavelmente a divulgação coordenada pela Associação Berimbau Events não foi feita corretamente na cidade de Lausanne, Suíça, local onde ocorreu o principal espetáculo, parte da Jam Session de Lausanne. O concerto/show do dia 03 de Setembro teve um indicador de público muito baixo. Entretanto, os demais espetáculos/shows realizados nos dias 07 de Setembro, na Embaixada do Brasil e o concerto/show nas Nações Unidas foram sucesso de público. (Fig. 3f)

Figura 3f. Convite Oficial para o Concerto/Show da OVA nas Nações Unidas, em Genebra, Suíça.

Um dos momentos mais importante da Circulação Cultural Suíça 2017 foi o comunicado nas Nações Unidas proferido pelo Prof. Dr. Áureo DeFreitas, maestro/lider da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (Fig. 4ª e 4b).Dr. DeFreitas relatou os resultados práticos de sua pesquisa no Programa de Pós Graduação em Artes da UFPA, que envolve pessoas com os transtornos do desenvolvimento (pessoas com Autismo, Dislexia, Déficit de Atenção e Síndrome de Down) e dificuldades de aprendizagem (pessoas típicas,cito sem transtornos). Nesta ocasião, encontravam-se presentes Michael Moller (Diretor – General of the United Nations at Geneva), Maria Nazareth Farani Azevêdo (Embassador, Permanet Representative of Brazil to the United Nations Office and other International Organizations in Geneva), e Susan Kleebank (Ambassador, Brazilian Consulate-General in Geneva) (Fig. 7). Lamentavelmente, por questões políticas, os resultados negativos encontrados nas pesquisas no âmbito da inclusão social de estudantes de música não foram comunicados.

Figura 4a. Comunicado nas Nações Unidas proferido pelo Prof. Dr. Áureo DeFreitas.

Figura 4b. Michael Moller (Diretor – General of the United Nations at Geneva), Áureo DeFreitas (Maestro/Lider da OVA), e Maria Nazareth Farani Azevêdo (Embassador, Permanet Representative of Brazil to the United Nations Office and other International Organizations in Geneva).

Antes daCirculação Cultural da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia - OVA: Suíça 2017 acontecer realizou-sea Circulação da OVA pelos bares da cidade de Belém do Pará. A coordenação da OVA escolheu 05 bares e *pubs*para a realização de 09 concertos/shows: Old School Rock Bar (N=2), Espaço Cultural APOENA (N=4), Lambateria (N=1) e Studio Pub (N=2). Realizaram-se também, na cidade de Belém do Pará,19 concertos/shows em congressos, festivais, e encontros.O objetivo do coordenador da OVA durante as apresentações foi testar o método de execução da amplificação sonora e do repertório da OVA.

As propostas dos concertos/shows que antecederam a Circulação Cultural Suíça 2017 tiveram a atenção das emissoras de rádio e televisão, jornais locais, e redes sociais/blogs via Youtube, Facebook Twitter e Instagram. Antes e durante os eventos, o responsável pela assessoria de imprensa da OVA (Áureo DeFreitas), elaborou releases e montou e atualizou os blogs oficiais da orquestra (Facebook Fã Page: Orquestra de Violoncelistas da Amazônia – OVA; Perfil Facebook: Aureo DeFreitas, Instagram: Aureo_DeFreitas, Twitter: Aureo DeFreitas e Youtube: Aureo DeFreitas) e manteve contato direto com a imprensa através do e-mail aureo_freitas@yahoo.com. Vale ressaltar, que sempre que possível, 12 a 14 integrantes

da OVA participavam dos eventos. Entretanto, por uma questão de espaço físico, a coordenação reduzia a OVA para 10 integrantes.

Com uma agenda laboratorial intensa, que visavam aulas práticas e ensaios da orquestra/banda, os músicos da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (OVA) vivenciaram na prática a atuação de um Produtor Musical e Produtor de Eventos. O Produtor Musical foi aquele que organizou as estratégias (shows; ensaios; pagamentos; voluntariados; entrevistas; etc) da OVA antes, durante e depois do evento. O Produtor de Eventos foi aquele que organizou os eventos para receber a OVA, cito os eventos nacionais e internacionais da OVA: Circulação Cultural nos Bares da Cidade de Belém; Concertos/Shows em Congressos/Festivais/Encontros; Circulação Cultural: Suíça 2017.

As ações focadas para a prática de *roadie* aconteceram informalmente durante os ensaios abertos e shows oficiais da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia. Os estudantes aprenderam a (a) sistematizar o *Rider* Técnico da orquestra antes, durante e após os espetáculos e (b) organizar teoricamente o Mapa de Palco da orquestra. O *Rider* Técnico são as necessidades que o maestro/lider da banda ou produtor da banda elege como fatores essenciais para a montagem e execução de um show. O Mapa de Palco é um direcionamento específico e posicionamento detalhado de cada item que se encontrará no palco durante o show: cadeiras, instrumentos, microfones, pedaleiras, estantes musicais, etc.

Após análise dos resultados, pesquisadores da presente investigação sugerem que os músicosda OVA obtiveram mais sucesso na captação de verba a relação as Circulações Culturais anteriores. Acredita-se que durante a campanha para a Circulação Cultural Suíça 2017 os integrantes da OVA foram tratados como músicos profissionais. Observou-se que a comitiva da OVA não participou das campanhas nas praças públicas, aeroportos, e espaços abertos da Universidade Federal do Pará. Estas açõs, durante a campanha de 2017 foram substituidas pelos concertos/shows remunerados nos bares, pubs e teatros da cidade de Beém do Pará. Os pesquisadores da presente investigação sugerem que o fenômeno referente acaptação verba deu-se pelo fato dos músicos da OVA terem decididosagir como músicos profissionais, e não mas, como estudantes da Escola de Música da Unuversidade Federal do Pará.

Nas versões anteriores das Circulações Culturais da OVA, pesquisadores observaram a falta de espaçõ fisico para as atividades no Laboratório Experimental de Educação Musical da EMUFPA (LEEM-EMUFPA), local onde aoconteciam as aulas e ensaios. Talvez os

problemas ainda não explicados judicialmente entre o maestro/liderda OVA e a direção da Escola de Música da UFPA possa ter causado um impacto com relação a mudança repentina de locais de ensaios. Os pesquisadores da presente investigação sugerem uma analise criteriosa dos documentos protocolados no âmbito do Minisrio Público Estadual e Federal, assim como, nos documentos protocolados na Reitoria da UFPA e Escola de Música da UFPA pelos integrantes da OVA.

Os pesquisadores sugerem que um espaço de ensaio maior do que o LEEM-EMUFPA pode causar um efeito de aprendizado diferenciado junto a OVA, visto que os 18músicos irão iteragir simultaneamente em 2018. Recomendações voltadas ao espacço fisico disponibilizados para os alunos de violoncelo que frequentam a OVA foram apontados por outros pesquisadores (DeFreitas e Col. Relatório PROEX 2015).

Finalizando, devemos investigar e identificar quais os possíveis benefícios da proposta dasCirculações Culturais da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia e suas possiveis influencias no processo da educação musical em curto prazo. DeFreitas e col. (2014) DeFreitas e Col. (2015) acreditam que o "aprendizado musical pode ser um caminho eficiente, não somente como meio de solidificar o papel da música como ferramenta para o desenvolvimento cognitivo, mas solidificar também o papel do educador musical como um pesquisador, cujos objetivos vão além do ensinar uma criança a tocar um instrumento ou cantar, mas sim, tornar o aprendizado musical uma estratégia para o desenvolvimento cognitivo e também um meio de inclusão social" (pp.169).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

<http://nazare10.com.br/orquestra-de-violoncelistas-da-amazonia-no-santuario-da-rainha-da-amazonia/>. Acesso em 12 de Janeiro de 2018.

<http://www.portalcultura.com.br/node/49088>. Acesso em 08 de Janeiro de 2018.

<http://www.portalcultura.com.br/node/49011>. Acesso em 08 de Janeiro de 2018.

<http://www.portalcultura.com.br/node/48659>. Acesso em 08 de Janeiro de 2018.

<http://www.portalcultura.com.br/node/47855>. Acesso em 08 de Janeiro de 2018.

<http://uruatapera.blogspot.com.br/search?q=Orquestra+de+Violoncelistas+da+Amaz%C3%B4nia&m=1>. Acesso em 12 de Janeiro de 2018.

<https://www.portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/356-orquestra-de-violoncelistas-da-amazonia-participa-do-jam-session-festival-de-lausanne>. Acesso em 14 de Janeiro de 2018.

<http://g1.globo.com/pa/para/liberal-comunidade/videos/v/conheca-a-orquestra-de-violoncelistas-da-amazonia/5477739/>. Acesso em 14 de Janeiro de 2018.

<https://g1.globo.com/pa/para/noticia/rock-solidario-vai-arrecadar-alimentos-com-a-missao-de-ajudar-aqueles-que-precisam.ghtml>. Acesso em 14 de Janeiro de 2018.

DEFREITAS E COL. Relatório PROEX 2015. Protocolo da Pro-reitoria de Extensão da Universidade Federal do Pará.

DEFREITAS E COL. Relatório PROEX 2016. Protocolo da Pro-reitoria de Extensão da Universidade Federal do Pará.

SOUZA E SOUSA, E COL. Programa Extensão Violoncelo Popular: interdisplinaridade e inovação de linguagem. Jornada de Extensão da UFPA 2015.

PRATICANDO VIOLINO EM GRUPO: RELATO DE EXPERIÊNCIA COM CRIANÇAS NEUROTÍPICAS E CRIANÇAS COM TRANSTORNO DO ESPECTRO AUTISTA

Áureo DeFreitas, Ph.D. em Ed. Musical

aureo_freitas@yahoo.com

Antônio de Pádua A. Batista, Msc. em Artes

bompadua@hotmail.com

Letícia Silva e Silva, Msc. Em Artes

lethiciasilva@gmail.com

Ana Gabriela B. Cavalcante, Graduanda em Ed. Musical

Gabrieladicavalcanti.blk@gmail.com

Sara Carolinne C. Pantoja, Graduada em Ed. Musical

saracarolinnepantoja@gmail.com

RESUMO

O Transtorno do Espectro do Autismo (TEA) afeta em média, uma em cada 88 crianças nascidas e ocorre com maior incidência em meninos e são perceptíveis antes dos três anos de idade. O objetivo dos investigadores desta pesquisa foi desenvolver a prática em uma turma de Violino em Grupo, com crianças neurotípicas (sem transtornos do desenvolvimento) e crianças com Transtorno do Espectro do Autismo (TEA). Na pesquisa foram evolvidos: a) alunos da Escola Técnica de Música da UFPA; (b) alunos do Curso de Licenciatura Plena em Música da Escola de Música da UFPA; e, (c) alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. As crianças deste projeto estavam na faixa etária entre 06 (seis) a 09 (nove) anos. As avaliações incluíram três etapas: a aplicação da escala tipo Likert de 10-pontos para avaliar o estudante de violino; musicalização por meio da vivência lúdica, e aprendizado sem os rigores técnicos importantes, respeitando o tempo de aprendizado de cada estudante. Os resultados alcançados foram (a) promoção das aulas de violino, (b) descrição das características dos estudantes de violino e as práticas instrumental das oficinas musicais, e (c)

desenvolvimento de práticas pedagógicas e psicopedagógicas voltadas aos agentes envolvidos nas ações propostas.

Palavras-chave: Autismo; Educação Musical; Inclusão Musical; Violino em Grupo.

ABSTRACT

Autism Spectrum Disorder (ASD) affects on average one in 88 children born and occurs with a higher incidence in boys and are noticeable before age three.The investigators of this research aimed to develop the music practice in a Violin group with neurotypical children (without developmental disorders) and children with Autism Spectrum Disorder (ASD). The researchers evolved: a) Technical School of Music students from UFPA; (b) Music Education students from UFPA; and, (c) Grad Music students from UFPA. The children of this project ranged the age between 06 (six) to 09 (nine) years old.The evaluations included three steps: the application of the 10-point Likert scale to evaluate the violin student; musicalization through playful experience, and learning without the important technical rigors, respecting the learning time of each student.The researchers pointed out (a) promotion of violin lessons, (b) description of the characteristics of violin students and the instrumental practices of musical workshops, and (c) development of pedagogical and psychopedagogical practices aimed at the agents involved in the proposed actions.

Key words: Autism; Music education; Music Inclusion; Violin in Group.

Introdução

A promoção de uma educação de qualidade a todos é uma necessidade que se impõe no processo educacional do Séc. XXI, devendo estar presente nos ideais de qualquer profissional que atue na construção de uma sociedade igualitária, e deste ideário a educação musical também se faz presente na busca de formas e inovações estratégicas de ensino para a melhoria na atuação profissional. Onde as bases do projeto que tem sido objeto deste relato de experiência aqui apresentado buscam promover a formação de profissionais reflexivos que interajam com a pesquisa e o meio social, criando olhares de atenção ao outro, respeitando seu tempo de desenvolvimento artístico quer seja na individualidade ou na vida em coletividade.

No que se refere à atenção voltada à pessoa com deficiência, esta que apresenta necessidades educacionais especificas de aprendizagem, a Lei nº 13.146/2015 em seu CAPÍTULO IV, DO DIREITO À EDUCAÇÃO, Parágrafo único especifica que é "dever do Estado, da família, da comunidade escolar e da sociedade assegurar educação de qualidade à pessoa com deficiência, colocando-a a salvo de toda forma de violência, negligência e discriminação". O que nos remete a reiterar que as dificuldades não se encontram apenas no indivíduo deficiente, mas sim na falta de capacitação profissional, esta que deve ser pautada em promover e propiciar mecanismos satisfatórios e eficazes na atenção de todos os educandos.

As atividades de ensino praticadas dentro do Programa Violino em Grupo: interdisciplinaridade e inovação de linguagem em crianças com Transtorno do Espectro do Autismo – TEA se justifica em poder contribuir com a formação de grupos de pesquisa criando verdadeiras comunidades de aprendizagem.Tal estratégia caminha junto às inovações educacionais de Melo (2012, p. 11) sobre as "ações e investigações para construir conhecimento científico" [106], que neste momento passam a interagir no programa com diferentes agentes educativos que com seus saberes dialogam para a produção e construçãode melhorias de atendimento educacional e metodologias em música para a comunidade atendida.

Vera Lúcia Jardim (2006)[107] contribui nessas expectativas quando afirma que:

> "Muitos são os métodos para o ensino da música e muitos são os estudos que apresentam e analisam tais métodos como se fossem reproduzidos sem qualquer adaptação aos diferentes propósitos a que se destinam.Devemos ponderar que propósitos diferentes requerem procedimentos distintos. Ou seja, embora a compreensão da teoria musical e a sua concretização na execução de instrumentos musicais sugiram um caminho semelhante para o ensino-aprendizagem do musico-aprendiz, em qualquer situação, parece óbvio que dependendo do tipo de formação que ele receba, os resultados obtidos sejam diferentes. (p. 161)".

Quanto a afirmativa da autora (2006), a musicalidade da pessoa com deficiência necessita ser entendida também no contexto do ensino e da aprendizagem, a transformação desses conhecimentos em estratégias de ensino para a aprendizagem do aluno com autismo, é o que nos remete a compreender tanto o seu universo como (re)significar metodologias na atenção as necessidades educativas especiais de todos, mesmo dos que não se apresentem

---

[106] MELO, Roseli Rodrigues de. Comunidades de aprendizagem: outra escola e possível / Roseli Rodrigues de Melo, Fabiana Marini Braga, Vanessa Gabassa. – São Carlos: EduFSCar. 2012.

[107] Educação do corpo na escola brasileira / Marcus Aurélio Taborda de Oliveira (org.). - Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

enquadrados em padrões clínicos socialmente pretendidos ou estigmatizados por suas diferenças.

A pessoa com Transtorno do Espectro Autista – TEA "é considerada pessoa com deficiência, para todos os efeitos legais" e tal afirmação é disposta no inciso 2º da Lei nº 12.764/2012, que institui a Política Nacional de Proteção dos Direitos da Pessoa com Transtorno do Espectro Autista. Faz-se necessário então, procurar desenvolver estratégias de abordagens, mecanismos de atendimento e a criaçãode relações favoráveis através de ações metodológicas experimentadas que venham favorecer o processo de inclusão desta pessoa com TEA no universo artístico musical, não se fazendo necessário que esta pessoa se torne um habilidoso no instrumento, mas que a música possa fazer parte de sua vida e seu desenvolvimento pessoal.

Recorremos aos apontamentos de Jardim (2006, p. 165) quanto à prática da música seguindo as ideias de Pestalozzi e Fröebel:

> "Naturalmente a prática da música ordenava os sentidos: a sensibilização do espírito era a porta de entrada para a razão, ou seja, de acordo com os procedimentos preconizados, primeiramente se sensibilizava para então levar o educando à compreensão. A execução da música possibilitava, ainda, a experiência com o corpo em conexão com o espírito. Isto é, proporcionava o desenvolvimento espiritual, o desenvolvimento físico e o desenvolvimento intelectual".

Sendo assim, o ensino da música e a própria pesquisa em música contribui para a abertura mental desses indivíduos aprimorando o conhecimento humano sobre a arte de manipular os sons, como também a própria busca do professor pesquisador em novos rumos para elaboração de ações e estratégias de aprendizagem a todos os educandos. Pois quando falamos em educação e inclusão, disparidades locais, estaduais e nacionais são verificadas, devendo os atores sociais envolvidos neste processo (família, comunidade e sociedade) lutar pelo cumprimento e efetivação das leis vigentes.

De forma semelhante, quando voltamos nosso olhar à tríade educação-inclusão-música, observamos que embora a existência da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), nº 9.394/1996, que em seu artigo 26 prevê o ensino das artes de modo obrigatório em todos os níveis da educação básica, tendo sido alterada pela Lei nº 11.769/2008, a qual promulga a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica, há disparidades tanto no que se refere ao cumprimento desta lei, como da disposição, sem discriminação para vagas que atendam esta demanda.

Escolas de músicas públicas e privadas de forma geral, esbarram em dificuldades à implementação com qualidade para a inclusão de pessoas com necessidades educacionais específicas, o que pode ser agravado em casos de Transtorno do Espectro do Autismo, dadas as peculiaridades envolvidas neste quadro diagnóstico, como também, pouco se sabe sobre os mecanismos e processos de avaliação para os indivíduos com o TEA.

Nesse sentido, o Programa Violino em Grupo, ao visar a inclusão de pessoas com TEA em aulas de música, bem como a formação de professores profissionais com "capacidade de analisar situações complexas, tomando como referência diversas formas de leitura"[108] e inquietos na realização de pesquisas consistentes na área para fins de lapidar e/ou criar estratégias de ensino eficazes à educação musical deste público, responde ao que prevê a Lei nº 12.764/2012, que institui a Política Nacional de Proteção dos Direitos da Pessoa com Transtorno do Espectro Autista a qual estabelece como uma de suas diretrizes, no capítulo VII "o incentivo à formação e à capacitação de profissionais especializados no atendimento à pessoa com transtorno do espectro autista, bem como a pais e responsáveis". Além disso, assegurará, conforme disposto na Lei nº 13.146/2015 em seu CAPÍTULO IV, DO DIREITO À EDUCAÇÃO, Parágrafo único "educação de qualidade à pessoa com deficiência, colocando-a a salvo de toda forma de violência, negligência e discriminação".

Busca-se com tudo que o grupo possa desenvolver um profissional compatível a atenção de todos os educandos, que se torne um promotor da aprendizagem musical na abertura da mentalidade e habilidade artística da pessoa com deficiência, ajudo-a a protagonizar sua própria história de vida e autonomia de ações.

Justificativas

A coordenação do presente projeto de Pesquisa justifica a execução do mesmo por acreditar que ações de inclusão educacional por intermédio da Lei nº 13.146/2015, precisam ter um viés de atendimento à estudantes com necessidades específicas e seus familiares. A execução deste projeto, também se justifica pelo fato de poder contribuir com a qualificação de estudantes interessados no tema Educação Inclusiva.

A inclusão musical educacional, por intermédio da Lei n°. 11.769, colocou músicos, pedagogos, psicopedagogos e psicólogos diante de uma gama de realidades. De acordo com

[108] Formando professores profissionais: Quais estratégias? Quais competências? / organizado por LéopoldPaquay, Philippe Perrenoud, Marguerite Altet, ÉvelyneCharlier; trad. Fátima Murad e Eunice Gruman. – 2. Ed. rev. – Porto Alegre: Artmed, 2001.

DeFreitas e Col. (2014), Paiva (2013), Albuquerque, T. (2013), e Castro, J. (2014), não se tem mais turmas homogêneas e sim turmas heterogêneas onde alunos com diagnósticos de alguma necessidade específica interagem com alunos sem necessidades específicas.

Objetivo Geral

O objetivo dos pesquisadores do Programa de Pesquisa Violino em Grupo é promover a melhoria do ensino de ciências da música, voltada para crianças com Transtorno do Espectro do Autismo, e crianças neurotípcas (sem transtornos), aproximando (a) os alunos do curso Técnica de Música da Escola de Música da UFPA, (b) os alunos do curso de Licenciatura Plena em Música da Escola de Música da UFPA, e (c) os alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, interessados na contribuição e enriquecimento da formação docente dos professore de educação básica.

Objetivos Específicos

1. Promover aulas de violino para crianças típicas e crianças com Transtorno do Espectro do Autismo visando observar o aprendizado musical e mudanças comportamentais destes participantes.
2. Descrever as características dos estudantes de violino e as práticas instrumental das oficinas musicais.
3. Promover práticas pedagógicas e psico pedagógicas para os técnicos, professores de ensino básico e familiares das crianças inseridas nas turmas a respeito do Transtorno do Espectro do Autismo, Dificuldades de Aprendizagem e os benefícios da Educação Musical.

Materiais e Métodos

Prática Instrumental das Oficinas Musicais

Os estudantes de violino serão musicalizados por meio da vivência lúdica, onde ao mesmo tempo em queo estudante aprende a conhecer as notas, figuras musicais, claves, compassos, pausas, ritmos e ler partituras, inicia-se o ensino do Violino sem os rigores técnicos importantes. A técnica instrumental será cobrada posteriormente, respeitando o tempo de aprendizado de cada estudante. Estudantes da Escola Técnica de Música, do Curso de Licenciatura Plena em Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA que se mostrarem interessados em participar do programa de pesquisa serão treinado por meio da

seqüência padrão de instrução do professor e do comportamento não verbal do professor para conduzirem as aulas de violino.

Palestras

As palestras serão ministradas por profissionais da área. O tema abordado será os Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem: Transtorno do Espectro do Autismo.

Política de Inclusão: Estratégias

O Núcleo de Atendimento a Pessoas com Necessidades Específicas (NAPNE) do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) se dispõe de estratégias e infraestruturas para atenderem as diferentes necessidades promovidas pelas políticas de inclusão social e educacional voltadas para o Transtorno do Espectro do Autismo (TEA). Sendo assim, o estudante com esta necessidade especifica poderá desenvolver suas potencialidades e usufruir o direito à educação.

A coordenação do NAPNE-PPGARTES oferece:

- Material didáticoapropriado;
- Cursospara a comunidade;
- Instalação física adequada ao uso coletivo;
- Acessibilidade para pessoas com necessidades específicas;
- Adaptação das atividades e dos conteúdos curriculares.

Critérios de Avaliação

Processo, Instrumentos de Avaliação e Critérios de aferição do alcance das competências. As avaliações do Programa de Pesquisa Violino em Grupo: Interdisciplinaridade e Inovação de Linguagem para crianças com Transtorno do Espectro do Autismo serão de responsabilidade de um Professor Ph.D. em Educação Musical e um Prof. MS. em Artes, ambos vinculados ao Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, Subunidade Música. Dois (02) estagiários bolsistas vinculados à Escola de Música da Universidade Federal do Pará participarão do programa. Os procedimentos para avaliar os estudantes de violino incluem 04 avaliações no 1o semestre de 2017. Será usada a escala tipo

Likert de 10-pontos para avaliar o estudante de violino. Os estudantes de nível técnico, graduação e pós-graduação serão treinados para serem avaliadores independentes do programa de extensão violino em grupo.

Metas

- Inscrever 12 alunos neuro típicos, de violino, e provenientes da região metropolitana de Belém do Pará;
- Inscrever 04 alunos com Transtorno do Espectro do Autismo, e provenientes da região metropolitana de Belém do Pará;
- Envolver 02 alunos da Escola Técnica de Música da UFPA;
- Envolver 04 alunos de iniciação cientifica do curso de Licenciatura Plena em Música da UFPA;
- Envolver 04 alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA.

Perfil do Corpo Docente

Inicialmente, o Programa de Pesquisa Violino em Grupo contará com um corpo docente de dois professores vinculados a Escola de Música da Universidade Federal do Pará e dois professores convidados externos.

Atividades Previstas

Produtos gerados durante as atividades

- Aulas de Violino em Grupo;
- Iniciação Científica dos alunos do Curso de Licenciatura Plena em Música da UFPA;
- Publicacões de artigoscientíficos.

Participacões em Eventos Científicos

- Circulação Cultural Estado de Missouri – USA da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia 2016 (01 palestra);
- I Jornada de Pesquisa do PPGARTES 2017 (04 artigos);
- I Simpósio Internacional de Educação Musical Inclusiva do PPGARTES 2017 (04 artigos)
- ANPPOM (01 artigo);
- Jornada de Extensão da UFPA;

- Encontro de Artes da UFPA;
- ANPPOM.

Resultados

Durante os meses de agosto a dezembro de 2016, trabalhou-se a iniciação científica de 04 estudantes, sendo 02 do Curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal Pará e 02 egressos do Curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Para. Ressaltamos que os 02 estudantes da Universidade do Estado do Pará não tiveram oportunidade da iniciação cientifica durante os 04 anos de qualificação discente universitária, qualificação que sempre é ofertada aos estudantes das universidades federais.

No período de recesso de 01 de janeiro a 03 de março de 2017, foram inscritos 15 estudantes, sendo 07 do gênero masculino e 08 do gênero feminino (Tabela 1 e 2). Onze estudantes são típicos, sendo eles 05 do gênero masculino e 06 do gênero feminino. Foram matriculados 04 estudantes com Transtorno do Espectro do Autismo, sendo os 02 estudantes do gênero masculino e 02 do gênero feminino. Durante a 1ª avaliação, detectou-se que todos os 15 estudantes eram ingênuos, ou seja, que nunca estudaram música.

Alunos do sexo masculino	5	45.45%
Alunos do sexo feminino	6	54.55%
Total	11	100%

Tabela 1. Intervenção Violino em Grupo: alunos neuro típicos que iniciaram em 04 de março de 2017 (T3; 11:00 horas; Autismo)

Alunos do sexo masculino	2	50%
Alunos do sexo feminino	2	50%
Total	4	100%

Tabela 2. Intervenção Violino em Grupo: alunos neuro atípicos que iniciaram em 04 de março de 2017 (T3; 11:00 horas; Autismo)

No período acadêmico de 11 de março a 03 de junho de 2017, foram realizadas 16 encontros, em que 3 desses encontros foram reservados para as avaliações. Ressalto que a 1ª

avaliação foi considerada de base. Nesta avaliação, detectou-se que todos os estudantes eram ingênuos, ou seja, nunva haviam tido contato com a eduação musical. Detectou-se que estudantes não tinham conhecimentos práticos e tériocos com referência ao violino.

Durante o período acadêmico de 11 de março a 03 de junho de 2017, os estudantes foram expostos a conteúdos musicais referentes a Posição do Instrumento e Postura do Músico (PIPM), Posição da Mão Esquerda (PME), Posição da Mão Direita (PMD), Qualidade do Som (QS), Afinação (A), e Entendimento Teórico (ET). Com referência ao aprendizado musical, detectou-se que os estudantes aprenderam as noções basícas referente as aprendizado do violino no que diz respeito ao conteúdo exigido durante a intervenção (Figuras 2 – 3).

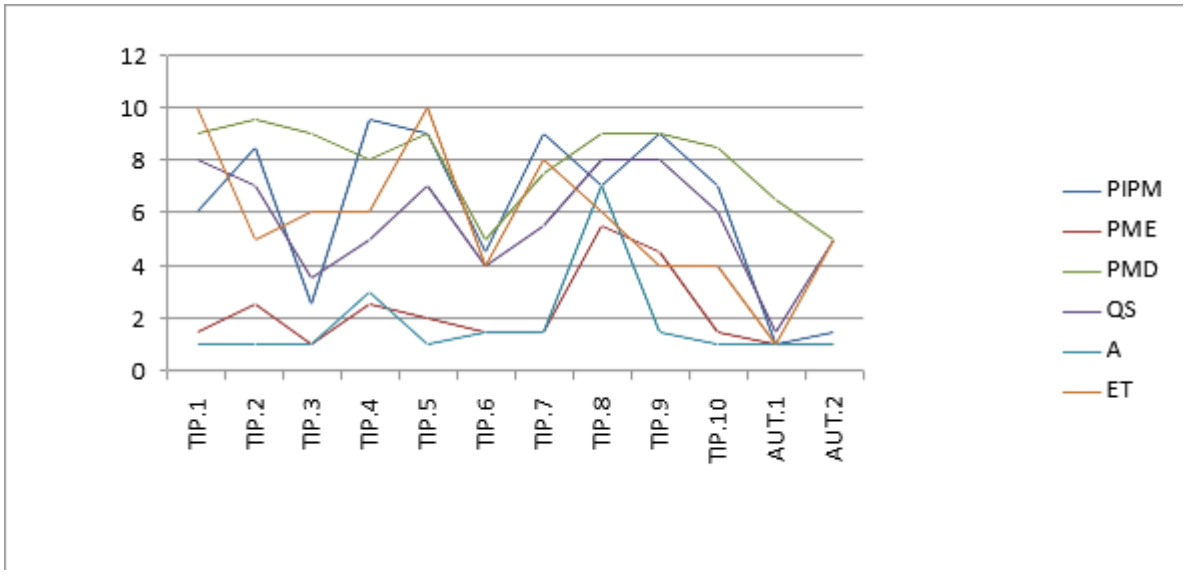


Figura 1. Intervenção Violino em Grupo: 2ª avaliação dos estudantesneurotípicose neuro atípicos (T3; 11:00 horas; Autismo)

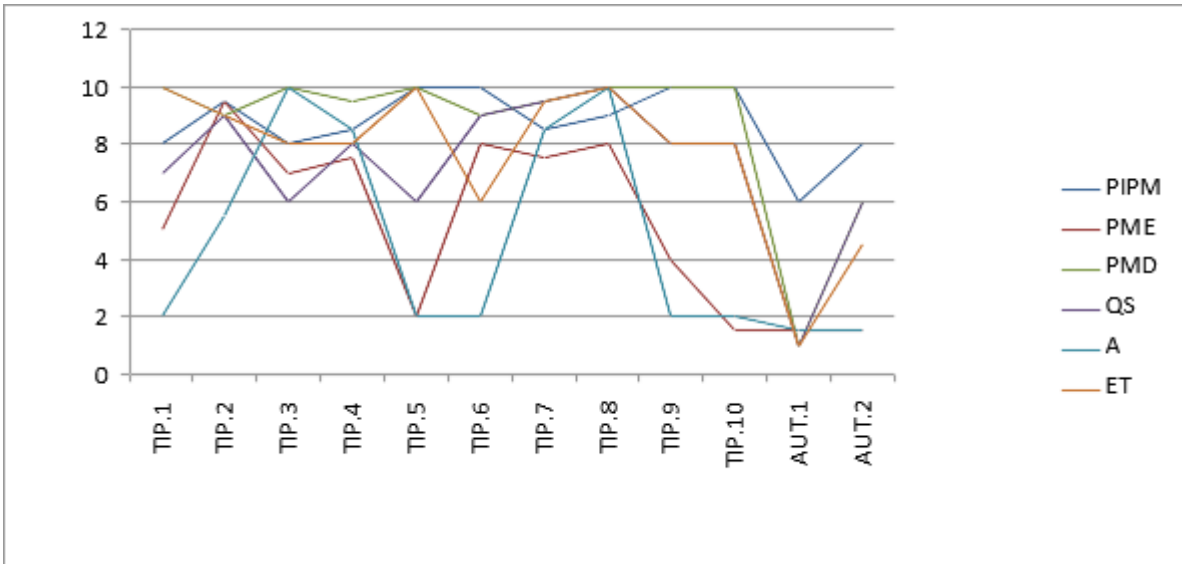


Figura 2. Intervenção Violino em Grupo: 3ª avaliação dos estudantes neuro típicos e neuro atípicos (T3; 11:00 horas; Autismo)

Dos 11 estudantes neuro típicos que iniciaram a intervenção violino em grupo em 11 de março de 2017, 90,9% permaneceram e 9,01% evadiram. Dos 04 estudantes neuro atípicos que iniciaram a intervenção violino em grupo em 11 de março de 2017, 50% permaneceram e 50% evadiram (Tabela 3 e 4).

Típicos Permanecidos	90,9%
Típicos Evadidos	9,01%

Tabela 3. Intervenção Violino em Grupo: alunos típicos que permaneceram até 17 de junho de 2017 (T3; 11:00 horas; Autismo)

Atípicos Permanecidos	50%
Atípicos Evadidos	50%

Tabela 4. Intervenção Violino em Grupo: alunos atípicos que permaneceram até 17 de junho de 2017 (T3; 11:00 horas; Autismo)

Durante a 1ª semana de março de 2017, realizou-se, 03 práticas pedagógicas e psico pedagógicas junto aos cuidadores dos estudantes. Contabilizou-se a presença de 40 participantes. No decorrer da intervenção, foram realizadas 02 práticas pedagógicas e

psicopedagógicas junto aos cuidadores dos estudantes, ocorrendo sempre uma semana antes das avaliações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMERICAN PSYCHIATRY ASSOCIATION. **Diagnostic and Statistical Manual of Mental disorders - DSM-V.** 5th.ed. Washington: American Psychiatric Association, 2013.

DEFREITAS, A., CASSEB, M., NOBRE, J. P. S., et al. **Autismo e desenvolvimento infantil: a música como forma de intervenção.** 11ª Jornada de Extensão na UFPA. 2009.

DEFREITAS, A. **Comportamento verbal e não verbal: como se usam.** II Seminário de Pesquisa do ICA. 2007.

DEFREITAS, A. A influência da sequência padrão de instrução do professor, do comportamento não verbal do professor, e do comportamento do estudante nas avaliações da eficácia do professor. 59º SBPC

DEFREITAS, A. The influence of complete teacher sequential instruction patterns, teacher delivery style, and student attentiveness on evaluation of teacher effectiveness. Columbia, SC: USC Publication, 2005.

GOMES, H. A. O. **Autismo e educação musical.** IX Encontro Regional Sudeste da ABEM. Vitória, 2014

_____. LEI Nº 9.394, DE 20 DE DEZEMBRO DE 1996. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.** Disponivel em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm>. Acesso em: 22. Jan. 2015.

LOURO, Viviane. dos S. et al. **Educação musical e deficiência: propostas pedagógicas.** São Jose dos Campos, SP: Ed. Do Autor, 2006.

MOREIRA, Lília; GUSMÃO, Fábio. **Aspectos genéticos e sociais da sexualidade em pessoas com síndrome de Down.** Salvador, BA, Brasil. Rev Bras Psiquiatria 2002.

NASCIMENTO, P. S., OLIVEIRA, G. S., SARAIVA, L. G. B., DEFREITAS, A. & NOBRE, J. P. S. (2014). O ensino coletivo de percussão: intervenção para alunos com Transtorno do Espectro do Autismo e alunos com dificuldades de aprendizagem. VI Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical. Salvador, 2014.

OLIVEIRA, G. F. Avaliação do aprendizado musical de crianças com Transtorno do **Espectro do Autismo em aulas de percussão.** Dissertação. Instituto de Ciências da Arte. Universidade Federal do Pará. Belém, Pará, 2015.

RODRIGUES, Jessika Castro & DEFREITAS JR, Áureo Déo. O Processo de formação em música de estudantes com Transtorno do Espectro do Autismo no curso técnico da Escola de Música da Universidade Federal do Pará: O olhar do estudante com TEA e sua Cuidadora. XXIV

Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014.

SARTORELLO, K. A. L. F. **Educação musical e a inclusão de um autista na aula de rítmica.** Trabalho de conclusão de curso. Centro Universitário Adventista de São Paulo-Engenheiro Coelho, São Paulo, 2013.

TANGARIFE, A. S. A pessoa com necessidades especiais, a música e a musicoterapia. Não publicado (2010).

CIRCULAÇÃO CULTURAL DA ORQUESTRA DE VIOLONCELISTAS DA AMAZÔNIA DA UFPA: TURNÊ SUÍÇA 2017

Ph. D em Educação Musical, Áureo DeFreitas (PPGARTES/UFPA)

Graduanda em Música, Ana Gabriela Brito Cavalcante (UFPA)

Graduanda em Terapia Ocupacional, Danielly Alamar (UEPA)

Graduada em Música, Mônica Lorena de Sousa Moreira (UEPA)

RESUMO

Os pesquisadores da presente investigação visam relatar a circulação cultural da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia da UFPA (OVA) na Suíça, em setembro de 2017. A OVA foi criada em 1998 pelo Prof. Dr. Áureo DeFreitas. Sendo uma orquestra profissional que envolve estudantes de violoncelo de nível básico, técnico e de graduação, a mesma vêm fazendo parte da agenda cultural e causando um impacto no cenário educacional. A OVA tem sido tema abordado via vários documentários de televisão e rádio, assim como, citada em artigos científicos, matéria de jornais, revistas, e blogs. Os pesquisadores do presente estudo de caso adotarão uma abordagem qualitativa. Foram convidados 18 integrantes da OVA para participar da Turnê Suíça 2017. Com os resultados coletados, os pesquisadores demonstram uma circulação cultural envolvendo 04 cidades da Suíça e um pronunciamento nas Nações Unidas. Através de aulas práticas, Ensaios Abertos e Shows/Concertos, os músicos da OVA puderam exercitar a produção musical e as práticas de Roadie.

Palavras-Chave: Violoncelo popular; Turnê; Circulação Cultural; Orquestra de Violoncelistas.

ABSTRACT

The researchers of the present research aim to report the cultural circulation of the UFPA (ACC) Amazon Cello Choir Orchestra in Switzerland in September 2017. The OVA was created in 1998 by Prof. Dr. Aureo DeFreitas. Being a professional orchestra that

involves basic, technical, and undergraduate cello students, it has become part of the cultural agenda and has an impact on the educational landscape. The ACC has been the subject addressed via various television and radio documentaries, as well as quoted in scientific articles, newspaper articles, magazines, and blogs. The researchers in this case study will take a qualitative approach. 18 ACC members were invited to participate in the Switzerland 2017 Tour. With the results collected, the researchers demonstrate a cultural movement involving 04 cities in Switzerland and a speech at the United Nations. Through practical classes, Open Tests and Shows / Concerts, ACC musicians were able to practice the musical production and practices of Roadie.

Keywords: Popular cello; Tour; Cultural Circulation; Amazon Cello Choir.

INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVAS

A Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (OVA) da Escola de Música da UFPA foi criada em 1998 pelo Prof. Dr. Áureo DeFreitas. Sendo uma orquestra profissional que envolve estudantes de violoncelo de nível básico, técnico e de graduação, a mesma vêm fazendo parte da agenda cultural e causando um impacto no cenário educacional. Ao longo desses 20 anos de atividades, tem sido a preocupação constante de seu violoncelista líder e coordenador, a valorização de seus integrantes, fazendo com que eles sejam reconhecidos e acolhidos pelos melhores violoncelistas do cenário musical nacional e internacional.

Em se tratando de espetáculos, os integrantes da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia vêm representando o Instituto de Ciência das Artes da Universidade Federal do Pará por intermédio das subunidades Programa de Pós-Graduação em Artes e Escola de Música em turnês realizadas no exterior e Brasil: Turnê USA 2016; Turnê França 2015; Turnê Suíça 2015; Turnê China 2010; Turnê Brasilia - DF 2016; Turnê Tocantins 2016; Turnê Salvador 2014; Turnê Goiânia 2013; Turnê Florianópolis 2012; Turnê São Paulo 2012; Turnê Brasília - DF 2011. Ressalta-se que as turnês Holanda 2004; USA 2002;Rio de Janeiro 2000, 2001, e 2004; eParaná 1999 foram realizadas antes da criação do Instituto de Ciência das Artes, em 2008.

O trabalho musical desenvolvido com os integrantes da Orquestra permitiram participações em programas de radio e televisão tais como BBC, National Public Radio – USA, Gente Inocente (TV. Globo), Jo Onze e Meia (SBT), Programa Ação (Tv. Globo) dentre outras. Emvirtude disso, a OVA já foi notícia nas principais revistas internacionais:

Patek Philippe International Magazine; Classic FM; Entertainment Portfolio; Strad Magazine; e Lê Violoncelle.

Diante do exposto, surgi o problema: Existe a possibilidade de um grupo musical residente na cidade de Belém do Pará realizar circulações culturais no exterior. Sendo assim, por que a Orquestra de Violoncelistas da Amazônia encontra tantas dificuldades em realizar suas circulações culturais? Como objetivo geral, os pesquisadores da presente investigação visam relatar a circulação cultural da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia da UFPA (OVA) na Suíça, em setembro de 2017.

Como processo metodológico, os pesquisadores do presente estudo de caso adotaram uma abordagem qualitativa. Foram convidados 24 integrantes para compor a comitiva da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia: 15 violoncelistas, 01 guitarrista, 01 baixista, baterista, e 01 aluno de tecladista. A comissão executiva da orquestra foi composta por 05 pessoas. Por intermédio de várias reuniões com os integrantes da OVA, optou-se pela realização de um sorteio via Loteria Federal, que aconteceria no dia 02 de Setembro de 2018. Como prêmio, escolheu-se uma motocicleta Suzuki. Todos os integrantes da comitiva se comprometeram em participar da campanha de arrecadação de verba, denominada de RIFA MOTO SUZUKI. O valor da motocicleta Suzuki (R$ 6.000,00) foi dividido entre os 25 integrantes da comitiva. Ficou acertado entre os integrantes da comitiva que os desistentes da campanha pagariam o valor do rateio da Moto Suzuki (R$ 280,00 reais). Durante o período de 08 meses, idealizou-se uma campanha para captação de verbas visando a aquisição das passagens aéreas.

RESULTADOS E CONCLUSÕES

A Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (OVA) recebeu os primeiros convites para participar de uma turnê na Suíça, por intermédio da produtora musical Jô Queiros em 2015, durante a passagem da OVA na Região de Lausanne, Suíça. Em 2016, uma carta oficial da Associação BerimbalEvents, assinada por Jô Queiros, foi encaminhada a direção da OVA. Entretanto, em 2016, o convite para a Ova realizar uma circulação cultural pelo Estado de Missouri, USA apareceu de forma robusta, fazendo com que a ida da OVA para a Suíça não acontecesse.

Em 2017, as articulações entre representantes da Associação BerimbalEventse OVA continuaram sendo feito, fazendo com que um acordo informal fosse firmado. Foi acordado que na 1ª quinzena de Setembro de 2017 acorreria a Circulação Cultural da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia: Suíça 2017.

Dos 24 integrantes convidados para compor a comitiva da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (OVA), apenas 10 participaram da Circulação Cultural Suíça 2017: 07 violoncelistas, 01 baixista, e 01 baterista. Devido os desfalques da OVA, contamos com a participação especial (a) do violoncelista Gustavo Borges Saraiva, que em 2017 residia na Suíça e (b) do guitarrista Iran Simões, que residia na Espanha. O violoncelista Gustavo Borges voluntariamente substituiu um dos violoncelistas da OVA em todos os eventos. Já o guitarrista Iran Simões recebeu um contrato de 300 EUROS para substituir o guitarrista oficial da OVA durante um único concerto/show. A comissão executiva da orquestra foi composta por 05 pessoas, sendo que, somente 01 integrante da Comissão Executiva embarcou.

Paralelo aos concertos/shows organizados pela Associação Berimbau Events, aconteceram duas apresentações organizadas voluntariamente por um cidadão Suíço/Brasileiro chamado Munir Sleiman. Os concertos/shows visavam arrecadar recursos para pagar os músicos da OVA. O primeiro concerto/show aconteceu no dia 01 de Setembro, na cidade de Lausanne e o segundo no dia 08 de Setembro, na cidade de Ecublens (Figs. 1).

Ressaltamos que o Sr. Munir Sleiman organizou a Circulação Cultura da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia: Turnê Suíça 2015.

A Associação Berimbau Events, organizou três apresentações para a Orquestra de Violoncelistas da Amazônia, durante a 5ª edição da Jam Session de Lausanne/Montreux, Suíça, que aconteceu no período do 1 a 03 de Setembro 2017. O 1ºconcerto/show da OVA durante a 5ª edição Jam Sessionaconteceu na Sala Paderewski, no Teatro do Casino de Montbenon em Lausanne, no dia 03 de setembro de 2017 (Fig. 2.).Seguindo a sequência do Jam Session de Moutrex e Lausanne, a OVA apresentou-se em outros dois Concertos/Shows de suma importância. O primeiro aconteceu na Residência do Embaixador do Brasil, no dia 7 de Setembro, na cidade de Berna, em comemoração a Semana da Pátria do Brasil. O segundo aconteceuno PalaisdesNations (Hall XIV, A Building, 3rd floor – Door 14), no dia 13 de setembro, em Genebra (Fig. 3.).

Figura 1

Figura 2

A Circulação Cultural da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (OVA) na Suíça teve ampla divulgação nos jornais da cidade de Belém, Pará, Brasil e redes sociais via internet. Lamentavelmente a divulgação coordenada pela Associação Berimbau Events não foi feita corretamente na cidade de Lausanne, Suíça, local onde ocorreu o principal espetáculo, parte da Jam Session de Lausanne. O concerto/show do dia 03 de Setembro teve um indicador de público muito baixo. Entretanto, os demais espetáculos/shows realizados nos dias 07 de Setembro, na Embaixada do Brasil e o concerto/show nas Nações Unidas foram sucesso de público.

Figura 3

Um dos momentos mais importante da Circulação Cultural Suíça 2017 foi o comunicado nas Nações Unidas proferido pelo Prof. Dr. Áureo DeFreitas, maestro/lider da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (Figura 4). Dr. DeFreitas relatou os resultados práticos de sua pesquisa no Programa de Pós Graduação em Artes da UFPA, que envolve pessoas com os transtornos do desenvolvimento (pessoas com Autismo, Dislexia, Déficit de Atenção e Síndrome de Down) e dificuldades de aprendizagem (pessoas típicas,cito sem transtornos). Nestaocasião, encontravam-se presentes Michael Moller (Diretor – General of the United Nations at Geneva), Maria Nazareth FaraniAzevêdo (Embassador, Permanet Representative of Brazil to the United Nations Office and other International Organizations in Geneva), e Susan Kleebank (Ambassador, Brazilian Consulate-General in Geneva)(Fig. 5, 6 e 7). Lamentavelmente, por questões políticas, os resultados negativos encontrados das pesquisas no âmbito da inclusão social de estudantes de música não foram comunicados.

Figura 4

Figura 5

EMBAIXADA DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
AMBASSADE DU BRÉSIL
Monbijoustrasse 68 - 3007 Berne
Tel. : 031 – 371 85 15 - Fax : 031 – 371 05 25
E-mail: brasemb.berna@itamaraty.gov.br

Orquestra de Violoncelos da Amazônia
e
Sra. Joélcia Gerber

Berna, 28/06/2017

A Embaixada do Brasil em Berna tem a honra de convidar a Orquestra de Violoncelos da Amazônia (OVA), na figura de seu diretor, Prof. Dr. Áureo Déo de Freitas Júnior, e da produtora Joélcia Gerber, produtora e organizadora cultural baseada em Montreux, Cantão de Vaud, Suíça, responsável pela vinda da OVA a este país, para se apresentar na cerimônia de celebração da data nacional brasileira, na Residência da Embaixada do Brasil (Kalcheggweg 14, Berna).

Ressalto, no que se refere à logística de realização da apresentação, que a Embaixada ainda depende de autorização de recursos do Ministério das Relações Exteriores em Brasília para o custeio de transporte dos membros da OVA, entre outros.

José Borges dos Santos Júnior
Embaixador

Brazilian Embassy in Bern - Monbijoustrasse 68 - 3007 Bern – Switzerland
Tel: + 41 31 371 85 15 Fax: + 41 31 371 05 25 brasemb.berna@itamaraty.gov.br

Figura 6

Figura 7

Antes da Circulação Cultural da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia - OVA: Suíça 2017 acontecer realizou-sea Circulação da OVA pelos bares da cidade de Belém do Pará. A coordenação da OVA escolheu 05 bares e *pubs*para a realização de 09 concertos/shows: OldSchool Rock Bar (N=2), Espaço Cultural APOENA (N=4), Lambateria(N=1) e Studio Pub (N=2). Realizaram-se também, na cidade de Belém do Pará,19 concertos/shows em congressos, festivais, e encontros.O objetivo do coordenador da OVA durante as apresentações foi testar o método de execução da amplificação sonora e do repertório da OVA.

As propostas dos concertos/shows que antecederam a Circulação Cultural Suíça 2017 tiveram a atenção das das emissoras de rádio e televisão, jornais locais, e redes sociais/blogs via Youtube, FacebookTwitter e Instagram. Antes e durante os eventos, o responsável pela assessoria de imprensa da OVA (Áureo DeFreitas), elaborou releases e montou e atualizou os blogs oficiais da orquestra (Facebook Fã Page: Orquestra de Violoncelistas da Amazônia – OVA; Perfil Facebook: AureoDeFreitas, Instagram: Aureo_DeFreitas, Twitter: AureoDeFreitas e Youtube: AureoDeFreitas) e manteve contato direto com a imprensa através do e-mail aureo_freitas@yahoo.com. Vale ressaltar, que sempre que possível, 12 a 14 integrantes da OVA participavam dos eventos. Entretanto, por uma questão de espaço físico, a coordenação reduzia a OVA para 10 integrantes.

Com uma agenda laboratorial intensa, que visavam aulas práticas e ensaios da orquestra/banda, os músicos da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (OVA) vivenciaram na prática a atuação de um Produtor Musical e Produtor de Eventos. O Produtor Musical foi aquele que organizou as estratégias (shows; ensaios; pagamentos; voluntariados; entrevistas; etc) da OVA antes, durante e depois do evento. O Produtor de Eventos foi aquele que organizou os eventos para receber a OVA, cito os eventos nacionais e internacionais da OVA: Circulação Cultural nos Bares da Cidade de Belém; Concertos/Shows em Congressos/Festivais/Encontros; Circulação Cultural: Suíça 2017.

As ações focadas para a prática de *roadie* aconteceram informalmente durante os ensaios abertos e shows oficiais da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia. Os estudantes aprenderam a (a) sistematizar o *Rider* Técnico da orquestra antes, durante e após os espetáculos e (b) organizar teoricamente o Mapa de Palco da orquestra. O *Rider* Técnico são as necessidades que o maestro/lider da banda ou produtor da banda elege como fatores essenciais para a montagem e execução de um show. O Mapa de Palco é um direcionamento específico e posicionamento detalhado de cada item que se encontrará no palco durante o show: cadeiras, instrumentos, microfones, pedaleiras, estantes musicais, etc.

Após análise dos resultados, pesquisadores da presente investigação sugerem que os músicosda OVA obtiveram mais sucesso na captação de verba a relação as Circulações Culturais anteriores. Acredita-se que durante a campanha para a Circulação Cultural Suíça 2017 os integrantes da OVA foram tratados como músicos profissionais. Observou-se que a comotiva da OVA não participou das campanhas nas praças públicas, aeroportos, e espaços abertos da Universidade Federal do Pará. Estas açõs, durante a campanha de 2017 foram substituidas pelos concertos/shows remunerados nos bares, pubs e teatros da cidade de Beém do Pará. Os pesquisadores da presente investigação sugerem que o fenômeno referente acaptação verba deu-se pelo fato dos músicos da OVA terem decididosagir como músicos profissionais, e não mas, como estudantes da Escola de Música da Unuversidade Federal do Pará.

Nas versões anteriores das Circulações Culturais da OVA, pesquisadores observaram a falta de espaçõ fisico para as atividades no Laboratório Experimental de Educação Musical da EMUFPA (LEEM-EMUFPA), local onde aoconteciam as aulas e ensaios. Talvez os problemas ainda não explicados judicialmente entre o maestro/liderda OVA e a direção da Escola de Música da UFPA possa ter causado um impacto com relação a mudança repentina de locais de ensaios. Os pesquisadores da presenteinvestigação sugerem uma analise criteriosa

dos documentos protocolados no âmbito do Minisrio Público Estadual e Federal, assim como, nos documentos protocolados na Reitoria da UFPA e Escola de Música da UFPA pelos integrantes da OVA.

Os pesquisadores sugerem que um espaço de ensaio maior do que o LEEM-EMUFPA pode causar um efeito de aprendizado diferenciado junto a OVA, visto que os 18músicos irão iteragir simultaneamente em 2018. Recomendações voltadas ao espacço fisico disponibilizados para os alunos de violoncelo que frequentam a OVA foram apontados por outros pesquisadores (DeFreitas e Col. Relatório PROEX 2015).

Finalizando, devemos investigar e identificar quais os possíveis benefícios da proposta dasCirculações Culturais da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia e suas possiveis influências no processo da educação musical em curto prazo. DeFreitas e col. (2014) DeFreitas e Col. (2015) acreditam que o "aprendizado musical pode ser um caminho eficiente, não somente como meio de solidificar o papel da música como ferramenta para o desenvolvimento cognitivo, mas solidificar também o papel do educador musical como um pesquisador, cujos objetivos vão além do ensinar uma criança a tocar um instrumento ou cantar, mas sim, tornar o aprendizado musical uma estratégia para o desenvolvimento cognitivo e também um meio de inclusão social" (pp.169).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DEFREITAS JR, Áureo Déo. Comportamentos verbal e não verbal: como se usam. **Seminário de Pesquisa do Instituto de Ciência das Artes**. Pará, 2007.

DEFREITAS JR, Áureo. Comportamentos verbal e não verbal: como se usam. **Seminário de Pesquisa do Instituto de Ciência das Artes**. Pará, 2007.

____.**BRASIL**< Brasil http://ww1.uft.edu.br/index.php/noticias/15820-palmas-orquestra-de-violoncelista-da-amazonia-se-apresenta-nesta-sexta-feira-29>

____.**BRASIL**<http://noticias.orm.com.br/noticia.asp?id=555477&%7Cm%C3%BAsica+que+transforma+vidas#.V-yilfkrJdg>

____.**COLUMBIA, MISSOURI, USA**<https://music.missouri.edu/news/amazon-cello-choir-residency-mu>

_____. LEI Nº 9.394, DE 20 DE DEZEMBRO DE 1996. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Disponivel em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm>. Acesso em: 22. Jan. 2015.

____. LEI No 10.048, DE 8 DE NOVEMBRO DE 2000 . Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Disponivel em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L10048.htm>. Acesso em: 22. Jan. 2015.

_____. LEI No 10.098, DE 19 DE DEZEMBRO DE 2000. . Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Disponivel em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l10098.htm>. Acesso em: 22. Jan. 2015.

_____. LEI Nº 10.436, DE 24 DE ABRIL DE 2002. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Disponivel em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10436.htm>. Acesso em: 22. Jan. 2015.

<http://nazare10.com.br/orquestra-de-violoncelistas-da-amazonia-no-santuario-da-rainha-da-amazonia/>. Acessoem 12 de Janeiro de 2018.

<http://www.portalcultura.com.br/node/49088>. Acessoem 08 de Janeiro de 2018.

<http://www.portalcultura.com.br/node/49011>. Acessoem 08 de Janeiro de 2018.

<http://www.portalcultura.com.br/node/48659>. Acessoem 08 de Janeiro de 2018.

<http://www.portalcultura.com.br/node/47855>. Acessoem 08 de Janeiro de 2018.

<http://uruatapera.blogspot.com.br/search?q=Orquestra+de+Violoncelistas+da+Amaz%C3%B4nia&m=1>. Acessoem 12 de Janeiro de 2018.

<https://www.portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/356-orquestra-de-violoncelistas-da-amazonia-participa-do-jam-session-festival-de-lausanne>. Acessoem 14 de Janeiro de 2018.

<http://g1.globo.com/pa/para/liberal-comunidade/videos/v/conheca-a-orquestra-de-violoncelistas-da-amazonia/5477739/>. Acessoem 14 de Janeiro de 2018.

<https://g1.globo.com/pa/para/noticia/rock-solidario-vai-arrecadar-alimentos-com-a-missao-de-ajudar-aqueles-que-precisam.ghtml>. Acessoem 14 de Janeiro de 2018.

_____. RESOLUÇÃO Nº 3, DE 9 DE JULHO DE 2008. Catálogo Nacional de Cursos Técnicos de Nível Médio. **Disponivel em <**http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf/rceb003_08.pdf>. Acesso em: 22. Jan. 2015.

SOUZA E SOUSA, Ian e Col. Programa Extensão Violoncelo Popular: interdisplinaridade e inovação de linguagem. Jornada de Extensão da UFPA 2015.

RODRIGUES, Jessika Castro & DEFREITAS JR, Áureo Déo. O Processo de formação em música de estudantes com Transtorno do Espectro do Autismo no curso técnico da Escola de Música da Universidade Federal do Pará: O olhar do estudante com TEA e sua Cuidadora. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014.

INTERDISPLINARIDADE E INOVAÇÃO DE LINGUAGEM POR INTERMÉDIO DO VIOLINO EM GRUPO: CRIANÇAS NEURO TÍPICAS E CRIANÇAS COM SÍNDROME DE DOWN

Ph.D. em Educação Musical, Áureo DeFreitas(PPGARTES/UFPA)

Mestrando em Artes, Elissuam, (PPGARTES/UFPA)

Doutoranda em Artes, Jessika Rodrigues Castro, (PPGARTES/UFPA)

Graduanda em Música, Ana Gabriela Brito Cavalcante (UFPA)

Graduada em Música, Mônica Lorena Moreira (UEPA)

RESUMO

O objetivo dos pesquisadores do Programa de Pesquisa Violino em Grupo é promover a melhoria do ensino de ciências da música, voltada para crianças com Síndrome de Down e crianças neurotípicas (sem transtornos do desenvolvimento que envolva distúrbios significativos no funcionamento psíquico). Para tornar possível este projeto previu-se a aproximação e atuação: a) alunos da Escola Técnica de Música da UFPA; (b) alunos do Curso de Licenciatura Plena em Música da Escola de Música da UFPA; e, (c) alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, interessados na contribuição e enriquecimento da formação docente dos professores de educação básica. As crianças selecionadas para participar deste projeto foram oriundas de diversas origens sociais, étnicas, e culturais, devendo apresentar entre 06 (seis) a 09 (oito) anos de idade. Os procedimentos para avaliar os estudantes de violino incluiram três avaliações no 1o semestre de 2017. Usou-se a escala tipo Likert de 10-pontos para avaliar o estudante de violino. Como resultados, (a) promoveu-se aulas de violino, (b) descreveu-se as características dos estudantes de violino e as práticas instrumental das oficinas musicais, e (c) promoveu-se práticas pedagógicas e psicopedagógicas.

Palavras-chave: Síndrome de Down; Educação Musical; Inclusão Musical; Violino em Grupo.

ABSTRACT

The aim of the researchers from the Research Group Developmental Disorders and Learning Disabilities is to promote improved music science education for children with Syndrome of Down and for children neurotypical (without developmental disorders). The researchers evolved: a) Technical School of Music students from UFPA; (b) Music Education students from UFPA; and, (c) Grad Music students from UFPA. The children of this project ranged the age between 06 (six) to 09 (nine) years old. The evaluations included three steps: the application of the 10-point Likert scale to evaluate the violin student; musicalization through playful experience, and learning without the important technical rigors, respecting the learning time of each student. As a result, there were (a) promotion of violin lessons demonstrating relevance in musical learning, (b) description of the characteristics of violin students and the instrumental practices of musical workshops, and (c) promotion of pedagogical and psychopedagogical practices.

Keywords: Syndrome of Down; Music education; Music Inclusion; Violin in Group.

Introdução

A Lei nº 13.146/2015 em seu CAPÍTULO IV, DO DIREITO À EDUCAÇÃO, Parágrafo único específica queé "dever do Estado, da família, da comunidade escolar e da sociedade assegurar educação de qualidade à pessoa com deficiência, colocando-a a salvo de toda forma de violência, negligência e discriminação". Já em seu CAPÍTULO IX, DO DIREITO À CULTURA, AO ESPORTE, AO TURISMO E AO LAZER, em seu parágrafo III, assegura "a participação da pessoa com deficiência em jogos e atividades recreativas, esportivas, de lazer, culturais e artísticas, inclusive no sistema escolar, em igualdade de condições com as demais pessoas."

Quando falamos em educação e inclusão, disparidades locais, estaduais e nacionais são verificadas, devendo os atores sociais envolvidos neste processo (família, comunidade e sociedade) lutar pelo cumprimento das leis vigentes. De forma semelhante, quando voltamos nosso olhar à tríade educação-inclusão-música, observamos que embora a existência da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), nº 9.394/1996, que em seu artigo 26 prevê o ensino das artes de modo obrigatório em todos os níveis da educação básica, tendo sido alterada pela Lei nº 11.769/2008, a qual promulga a obrigatoriedade do ensino da música na educação

básica, há disparidades tanto no que se refere ao cumprimento desta lei, como da disposição, sem discriminação para vagas que atendam esta demanda.

Escolas de músicas públicas e privadas de forma geral, esbarram em dificuldades à implementação com qualidade para a inclusão de pessoas com necessidades educacionais específicas, o que pode ser agravado em caso das crianças com Síndrome de Down, dadas as peculiaridades envolvidas nestes quadros diagnósticos. Nesse sentido, o presente projeto, ao visar a inclusão de crianças com Síndrome de Down e crianças típicas em aulas de música, bem como a formação de profissionais treinados e pesquisas consistentes na área para fins de lapidar e/ou criar estratégias de ensino eficazes à educação musical destes públicos. Além disso, assegurará, conforme disposto na Leinº 13.146/2015 em seu CAPÍTULO IV, DO DIREITO À EDUCAÇÃO, paragrafo único, "educação de qualidade à pessoa com deficiência, colocando-a a salvo de toda forma de violência, negligência e discriminação".

Síndrome de Down

Oliveira et al. (2014) ressaltaram que a Síndrome de Down tem sido uma realidade frequente em classes regulares de ensino, projetos de pesquisa e educacionais, demandando do professor modificações ou adaptações em seu planejamento de aulas para abraçar ao ensino inclusivo. Louro (2006) adverte que "síndrome é uma definição médica que se refere à ocorrência de diversos erros simultâneos durante a formação do embrião e do feto levando, consequentemente, ao surgimento de várias limitações internas e/ou externas". De acordo com Oliveira et al. (2014), "a Síndrome de Down é causada pela presença de um cromossomo 21 extra que acarreta um variável grau de retardo no desenvolvimento motor, físico e mental".

Segundo Moreira e Gusmão (2002), além destas variações específicas, observam-se associações a sinais como hipotonia muscular, prega palmar transversa única, prega única no quinto dedo, sulco entre o halux e o segundo artelho, excesso de pele no pescoço, fenda palpebral oblíqua, e face achatada. Oliveira et al. (2014) e Pires et al. (2015), destacam a necessidade em ampliar-se a literatura sobre Educação musical e Síndrome de Down, visto que há uma carência de estudos relacionados aos benefícios e/ ou importância do ensino musical para pessoas com síndrome de down.

Pires et al. (2015) e Tangarife (2010), identificaram que "a música tem o poder de penetrar diretamente a mente e o corpo da pessoa com necessidades especiais, abrindo canais de comunicação que ampliarão suas possibilidades de expressão seja qual for o seu nível de

inteligência ou condição, concluindo que para um indivíduo com síndrome de Down, a música pode exercer um papel importante em sua vida, pois possibilita seu desenvolvimento global".

Oliveira et al. (2014) por sua vez em seu estudo a partir de aulas de música (percussão) para crianças com Síndrome de Down, avaliou a forma como as crianças seguravam os instrumentos, se observavam a forma indicada pela professora; e se o aluno reconhecia o instrumento pelo nome, demonstrando assim, se o aluno estava aprendendo o nome dos instrumentos que manuseava. Os pesquisadores avaliaram,também, a precisão rítmica e gestual, verificando o desenvolvimento motor ao longo das aulas musicais. Foi observado se o aluno percebia e imitava de maneira consciente a qualidade do som de cada instrumento e quanto ao entendimento teórico, observou-se se o aluno compreendia o que a professora solicitava em termos técnicos e se executava conforme solicitado.

Oliveira et al. (2014), em sua pesquisa ao proporem uma iniciativa inclusiva para crianças com Síndrome de Down, por meio da educação musical, possibilitaram nestas a lapidação de coordenação motora, fina e ampla nos instrumentos e nas atividades livres voltadas às atividades musicais desenvolvidas em sala; bem como a identificação, reconhecimento e reprodução de timbre e postura nos instrumentos (coquinho, clavas, chocalhos, xilofone e tambor). Assim como, a reciclagem proporcionada aos professores possibilitou a contribuição destes quanto à conscientização na elaboração de estratégias eficazes à condução do processo de ensino-aprendizagem dos educandos.

Vale ressaltar ainda, que a parceria entre alunos de graduação e pós-graduação, permitiu o contato destes com a diversidade, e o treinamento teórico-prático a eles ofertados, estimulando-os na elaboração de pesquisas promissoras ao revelar das potencialidades da música em diversos aspectos desenvolvimentais de crianças com Síndrome de Down. Nesse sentido, para que haja educação inclusiva na educação musical é necessário que além de toda reformulação do currículo, discursões acerca do assunto, acesso e acessibilidade na escola assim como outras questões necessárias à inclusão, o professor de música, bem como os professores regulares do ensino básico, que vão receber essa demanda contem om uma formação que lhes dê subsídios para incluir todos sem exceção. Por esse motivo, concluímos ser de extrema importância o trabalho multiprofissional, envolvendo a formação de discentes e docentes, de diversas instituições, através de cursos, palestras, ou laboratórios experimentais (OLIVEIRA ET AL. 2014).

O Programa de Pós-Graduação em Artes e a Escola de Música da Universidade Federal do Pará, por intermédio do Programa Cordas da Amazônia (PCA), da Divisão de Inclusão Social (DIS) e do Núcleo de Atendimento a Pessoas com Necessidades Específicas (NAPNE) promovem ações para manter o equilíbrio entre a formação musical e as propostas pedagógicas, psicopedagógicas e psicológicas, para minimizar a complexa tarefa da inclusão social de pessoas com Síndrome de Down. A inclusão musical educacional, por intermédio da Lei n°. 11.769, colocou músicos, pedagogos, psicopedagogos e psicólogos diante de uma gama de realidades. De acordo com DeFreitas e Col. (2014), Paiva (2013), Albuquerque, T. (2013), e Castro, J. (2014), não se tem mais turmas homogêneas e sim turmas heterogêneas onde alunos com diagnósticos de alguma necessidade específica interagem com alunos sem necessidades específicas.

A coordenação do presente projeto de extensão justifica a execução do mesmo por acreditar que ações de inclusão educacional por intermédio da Lei nº 13.146/2015, precisam ter um viés de atendimento à estudantes com necessidades específicas e seus familiares. A execução deste projeto, também se justifica pelo fato de poder contribuir com a qualificação de estudantes interessados no tema Educação Inclusiva.

O objetivo dos pesquisadores do Programa de Extensão Violino em Grupo é promover a melhoria do ensino de ciências da música, voltada para crianças com Síndrome de Down, e crianças neurotípcas (sem transtornos), aproximando (a) os alunos do curso Técnica de Música da Escola de Música da UFPA, (b) os alunos do curso de Licenciatura Plena em Música da Escola de Música da UFPA, e (c) os alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, interessados na contribuição e enriquecimento da formação docente dos professore de educação básica.

MATERIAIS E MÉTODOS

Prática Instrumental das Oficinas Musicais

Os estudantes de violino foram musicalizados por meio da vivência lúdica, onde ao mesmo tempo em queo estudante aprende a conhecer as notas, figuras musicais, claves, compassos, pausas, ritmos e ler partituras, iniciaram o ensino do Violino sem os rigores técnicos importantes. A técnica instrumental será cobrada posteriormente, respeitando o tempo de aprendizado de cada estudante. Estudantes da Escola Técnica de Música, do Curso de Licenciatura Plena em Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA que se

mostrarem interessados em participar do programa de pesquisa serão treinados por meio da sequência padrão de instrução do professor e do comportamento não verbal do professor para conduzirem as aulas de violino.

Palestras

As palestras serão ministradas por profissionais da área. O tema abordado será os Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem: Síndrome de Down.

Política de Inclusão: Estratégias

O Núcleo de Atendimento a Pessoas com Necessidades Específicas (NAPNE) do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) se dispõe de estratégias e infraestruturas para atenderem as diferentes necessidades promovidas pelas políticas de inclusão social e educacional voltadas para a Síndrome de Down. Sendo assim, o estudante com esta necessidade específica poderá desenvolver suas potencialidades e usufruir o direito à educação.

A coordenação do NAPNE-PPGARTES oferece:

- Material didático apropriado;
- Cursos para a comunidade;
- Instalação física edequada ao uso coletivo;
- Acessibilidade para pessoas com necessidades específicas;
- Adaptação das atividades e dos conteúdos curriculares.

Critérios de Avaliação

Processo, Instrumentos de Avaliação e Critérios de aferição do alcance das competências. As avaliações do Programa de Pesquisa Violino em Grupo: Interdisciplinaridade e Inovação de Linguagem para crianças com Síndrome de Down serão de responsabilidade de um Professor Ph.D. em Educação Musical e um Prof. MS. em Artes, ambos vinculados ao Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, Subunidade Música. Dois (02) estagiários bolsistas vinculados à Escola de Música da Universidade Federal do Paráparticiparão do programa. Os procedimentos para avaliar os estudantes de violino incluem 04 avaliações no 1o semestre de 2017. Será usada a escala tipo Likert de 10-pontos para avaliar o estudante de violino. Os estudantes de nível técnico, graduação e pós-graduação serão treinados para serem avaliadores independentes do programa de extensão violino em grupo.

Metas

- Inscrever 12 alunos neuro típicos, de violino, e provenitentes da região metropolitana de Belém do Pará;
- Inscrever 04 alunos com Síndrome de Down, e provenitentes da região metropolitana de Belém do Pará;
- Envolver 02 alunos da Escola Técnica de Música da UFPA;
- Envolver 04 alunos de iniciação cientifica do curso de Licenciatura Plena em Música da UFPA;
- Envolver 04 alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA.

Perfil do Corpo Docente

Inicialmente, o Programa de Pesquisa Violino em Grupo contou com um corpo docente de dois professores vinculados a Escola de Música da Universidade Federal do Pará. e dois professores convidados externos.

Atividades previstas

Produtos gerados durante as atividades

- Aulas de Violino em Grupo;
- Iniciação Científica dos alunos do Curso de Licenciatura Plena em Música da UFPA;
- Publicacões de artigos científicos

RESULTADOS

Durante os meses de agosto a dezembro de 2016, trabalhou-se a iniciação científica de 04 estudantes, sendo 02 do Curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal Pará e 02 egressos do Curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Para. Ressaltamos que os 02 estudantes da Universidade do Estado do Pará não tiveram oportunidade da iniciação cientifica durante os 04 anos de qualificação discente universitária, qualificação que sempre é ofertada aos estudantes das universidades federais.

No período de recesso de 01 de janeiro a 03 de março de 2017, foram inscritos 12 estudantes, sendo 04 do gênero masculino e 08 do gênero feminino (Tabela 1 e 2). Oito estudantes são típicos, sendo eles 02 do gênero masculino e 06 do gênero feminino. Foram matriculados 04 estudantes com Síndrome de Down, sendo os 02 estudantes do gênero masculino e 02 do gênero feminino.

Alunos do sexo masculine	2	25%
Alunos do sexo feminino	6	75%
Total de alunos	8	100%

Tabela 1. Intervenção Violino em Grupo: alunos típicos que iniciaram em 04 de março de 2017 (T2; 10:00 horas; Síndrome de Down)

Alunos do sexo masculino	2	50%
Alunos do sexo feminino	2	50%

Total de alunos	4	100%

Tabela 2. Intervenção Violino em Grupo: alunos atípicos que iniciaram em 04 de março de 2017 (T2; 10:00 horas; Síndrome de Down)

No período acadêmico de 11 de março a 03 de junho de 2017, foram realizadas 16 encontros, em que 3 desses encontros foram reservados para as avaliações. Ressalto que a 1ª avaliação foi considerada de base. Nesta avaliação, detectou-se que todos os estudantes eram ingênuos, ou seja, nunva haviam tido contato com a eduação musical. Detectou-se que estudantes não tinham conhecimentos práticos e tériocos com referência ao violino.

Durante o período acadêmico de 11 de março a 03 de junho de 2017, os estudantes foram expostos a conteúdos musicais referentes a Posição do Instrumento e Postura do Músico (PIPM), Posição da Mão Esquerda (PME), Posição da Mão Direita (PMD), Qualidade do Som (QS), Afinação (A), e Entendimento Teórico (ET). Com referência ao aprendizado musical, detectou-se que os estudantes aprenderam as noções basícas referente as aprendizado do violino no que diz respeito ao conteúdo exigido durante a intervenção (Figuras 2 – 3).

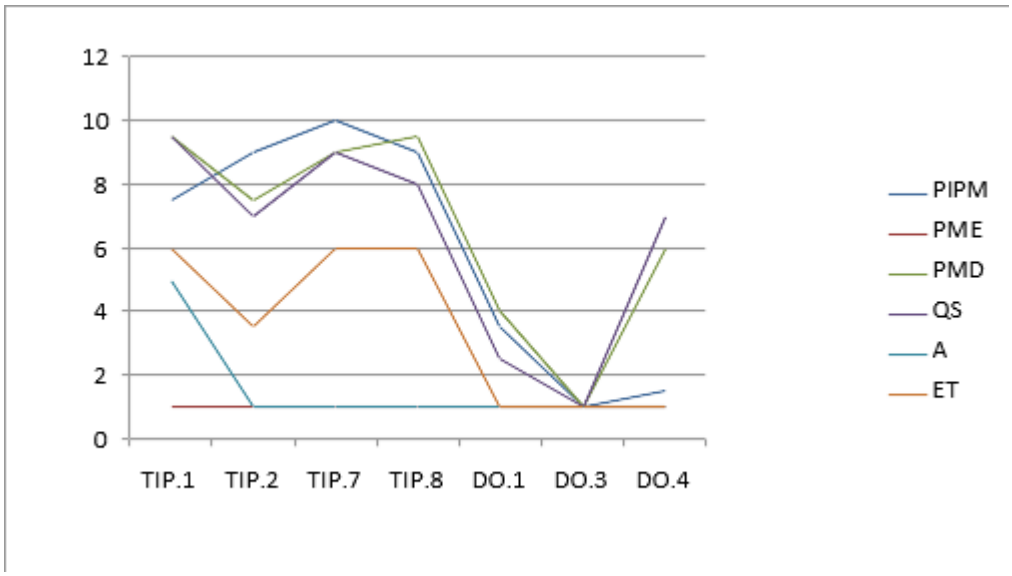


Figura 1.Intervenção Violino em Grupo: 2ª avaliação dos estudantes neuro típicos e neuro atípicos (T3; 11:00 horas; Síndrome de Down)

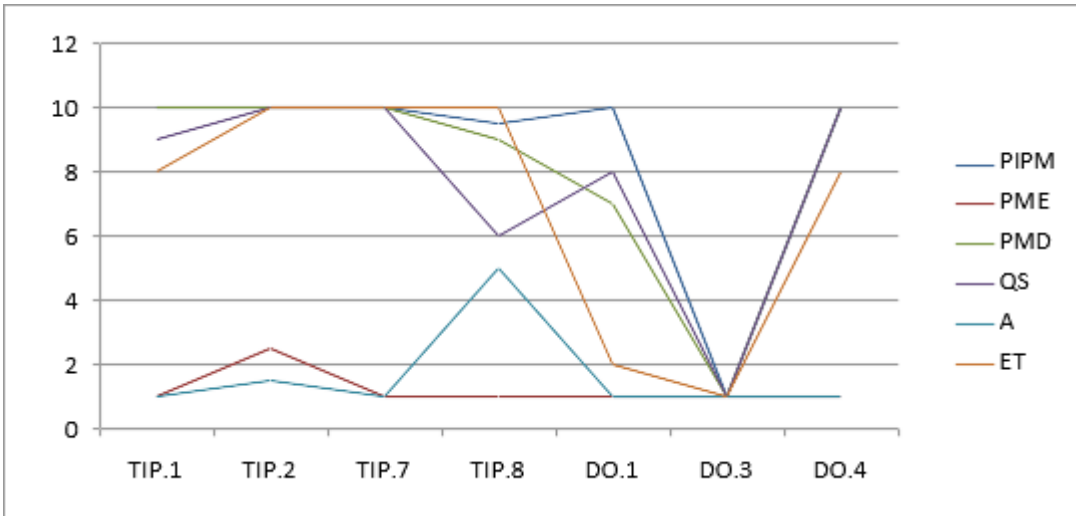


Figura 2. Intervenção Violino em Grupo: 3ª avaliação dos estudantes neuro típicos e neuro atípicos (T3; 11:00 horas; Autismo)

Dos 11 estudantes neuro típicos que iniciaram a intervenção violino em grupo em 11 de março de 2017, 50% permaneceram e 50% evadiram. Dos 04 estudantes neuro atípicos que iniciaram a intervenção violino em grupo em 11 de março de 2017, 25% permaneceram e 75% evadiram (Tabela 3 e 4).

Típicos Permanecidos	50%
Típicos Evadidos	50%

Tabela 3. Intervenção Violino em Grupo: alunos típicos que permaneceram até 17 de junho de 2017 (T2; 10:00 horas; Síndrome de Down)

Típicos Permanecidos	25%
Típicos Evadidos	75%

Tabela 4. Intervenção Violino em Grupo: alunos atípicos que permaneceram até 17 de junho de 2017 (T2; 10:00 horas; Síndrome de Down)

Durante a 1ª semana de março de 2017, realizou-se, 03 práticas pedagógicas e psico pedagógicas junto aos cuidadores dos estudantes. Contabilizou-se a presença de 40 participantes. No decorrer da intervenção, foram realizadas 02 práticas pedagógicas e psico pedagógicas junto aos cuidadores dos estudantes, ocorrendo sempre uma semana antes das avaliações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMERICAN PSYCHIATRY ASSOCIATION. **Diagnostic and Statistical Manual of Mental disorders - DSM-V**. 5th.ed. Washington: American Psychiatric Association, 2013.

DEFREITAS, A., CASSEB, M., NOBRE, J. P. S., et al. **Autismo e desenvolvimento infantil: a música como forma de intervenção.** 11ª Jornada de Extensão na UFPA. 2009.

DEFREITAS, A. **Comportamento verbal e não verbal: como se usam.** II Seminário de Pesquisa do ICA. 2007.

DEFREITAS, A. **A influência da sequência padrão de instrução do professor, do comportamento não verbal do professor, e do comportamento do estudante nas avaliações da eficácia do professor.** 59º SBPC

DEFREITAS, A. **The influence of complete teacher sequential instruction patterns, teacher delivery style, and student attentiveness on evaluation of teacher effectiveness.** Columbia, SC: USC Publication, 2005.

_____. LEI Nº 9.394, DE 20 DE DEZEMBRO DE 1996. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.** Disponivel em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm>. Acesso em: 22. Jan. 2015.

LOURO, Viviane. dos S. et al. **Educação musical e deficiência: propostas pedagógicas.** São Jose dos Campos, SP: Ed. Do Autor, 2006.

MOREIRA, Lília; GUSMÃO, Fábio. **Aspectos genéticos e sociais da sexualidade em pessoas com Síndrome de Down.** Salvador, BA, Brasil. Rev Bras Psiquiatria 2002.

PIRES, T. M.C.R., COELHO, C.L.M., CASTRO, H. C. **O Ensino de Música e o Desenvolvimento psicomotor: considerando aspectos importantes para criança com síndrome de down.** XI Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais. Rio de Janeiro, 2015. Extraído de: www.abcogmus.org/simcam/index.php/simcam/simcam11/.

TANGARIFE, A. S. **A pessoa com necessidades especiais, a música e a musicoterapia.** Não publicado (2010).

APONTAMENTOS SOBRE O PROCESSO CRIATIVO “MAR ADENTRO”, EM CADERNO DE ARTISTA E OUTROS DESDOBRAMENTOS.

Bianca Costa Levy (PPGARTES\UFPA)[109]

RESUMO

Este trabalho fala sobre o processo criativo desenvolvido pela artista-pesquisadora em caderno de artista, a partir da sua relação poética cotidiana com o orixá iorubano Iemanjá, analisando de que forma esta relação religiosa se estendeu ao fazer artístico dela e como a experiência criativa disparada pela produção e construção de reflexões e obras em caderno de artista (abordando questões como duplo, arquétipo e essência), ultrapassou as próprias margens do caderno, na construção de obras em diversas linguagens visuais.

Palavras-chave: Processo criativo, Orixá, Arquétipo, Duplo, Caderno de artista, artes visuais.

ABSTRACT

This work talks about the creative process developed by the artist - researcher in an artist 's book, based on her daily poetic relationship with the Yoruba Iemanjá orixá, analyzing how this religious relation extended to the artistic making of it and how the creative experience which was raised by the production and construction of reflections and works in an artist's notebook (addressing issues such as double, archetype and essence), went beyond the edges of the notebook, in the construction of works in several visual languages.

Keywords: Creative process, Orixá, Archetype, Double, Artist's Notebook, Visual Arts

[109] Mestranda do programa de Pós-graduação em Artes da UFPa orientada pela Professora Dra. Cláudia Leão.

Em uma adaptação do mito de Narciso, Oscar Wilde[110] conta que o lago onde o personagem se afogou chora a morte dele, pois não poderá mais ver refletidonos olhos do jovem a própria beleza. Essa passagem nos faz pensar sobre o movimento cíclico – além do caráter mítico -, de interdependência entre o homem e a água, e também alegoriza o ponto de partida para a construção desta pesquisa, que trata da relação da artista-pesquisadora com a água - representada pela divindade Iorubatana Iemanjá - e seus desdobramentos em caderno de artista, além da proposição deoutras obras em diversas linguagens visuais

Janaína, Princesa do Mar, Oloxum, Inaê, Dadalunda, Rainha do Mar, Mãe D'água, ou simplesmente Iemanjá. Ela é um orixá feminino que rege as águas doces e salgadas. Seu nome tem origem no idioma Yorubá, "Yèyé Omo ejá", que corresponde a "Mãe cujos filhos são como peixes"[111]. Cultuada inicialmente na região de Abeokuta, capital do Estado de Ogun, na Nigéria, seu culto e mitologia atravessa tempo e espaço. Na Odisséia, de Homero e estreito da Sicília, era a divindade da morte. Em outros portos mostrou outras faces e características A metade pássaro de outrora, deu vez à majestosa cauda e aos grandes seios que nos alimentam e protegem, emergindo a grande Mãe D'água dos iorubanos, conhecida como Kianda Angolense (Deusa do Mar) e Yemanjá (Deusa dos Rios).

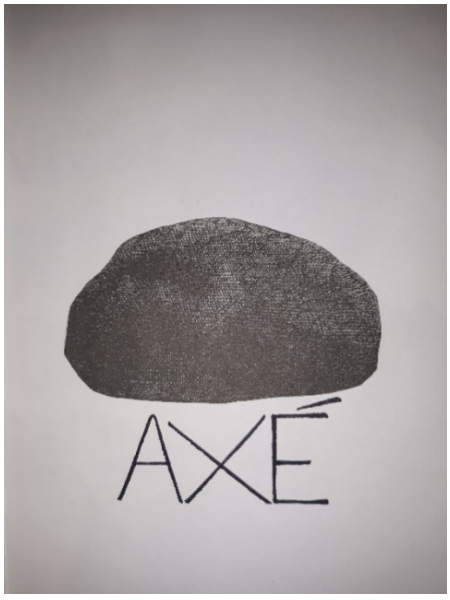


Imagem 1: Obra "Axé- fundamentos de Iemanjá". Caderno de artista "Mar Adentro", 2017.

[110] Conto "O Discípulo" (1893).
[111] Pierre Verger, 2012.

Aportou no litoral brasileiro em forma de mulher-peixe. “Acompanhando os primeiros escravos, para ajudar sua gente no cativeiro” (Seljan, 1967, pg 25). Já em Amazônia, dos filhos tapuios ganhou os cabelos lisos e compridos, tez morena e grandes olhos negros. Os caboclos da beira batizaram-na Iara. (Lacerda, 2006, pag. 83). Híbrido europeu, ameríndio e africano, a sereia encontrou no delta estuário amazônico, no encontro do maior rio do mundo com o mar, caudalosa morada[112],berço de encantarias que oferece um manancial de experiências sensoriais e imagéticas, advindas da relação humana com a natureza, preponderantes na construção da identidade, organização social e cultura, se estendendo a diversos saberes e fazeres, espraiando-se e derramando-se na poética cotidiana.

Ribeirinha da urbe, nascida no mês das águas, sob o signo de peixes, quando confirmada filha de Iemanjá em 2014, na condição de artista-pesquisadora, além da relação imagética e sensorial que as águas amazônicas em associação com figura de Iemanjá já me despertavam, vi a ritualística religiosa e cultural em torno da divindade e a relação com a água, constituinte fisiológica do próprio corpo, - moldar para além das relações estabelecidas no terreiro- as minhas relações sociais (Barcellos, 2015, p. 11). Como se eu tivesse me tornado um “espelho do orixá” (Fernandes, 1992, pg. 3), o arquétipo de Iemanjá passou a influenciarmeus caminhos, fazeres e poéticas cotidianas, se estendendo também à minha produção artística.

Segundo Neto (2017) estaconfiguração é “resultado de um duplo processo. Um encontro com o que vem de fora (orixá, acontecimento, pessoas, obras de arte) e ao mesmo tempo com o mundo interior, isto é, com suas próprias condições de existência e com as formas de subjetivação que se dão na relação com o trabalho, o corpo, a sexualidade, o meio ambiente, a arte, etc.”.

Como na adaptação do mito de Narciso, de Oscar Wilde, aos poucos comecei a compreender a interdependência entre eu e mar, por meio do arquétipo Iemanjá. Eu me enxergando refletida nas águas da Baía do Guajará onde nasci e me criei, a quem eu sempre volto e que sempre exerceu forte influência sobre mim; e as águas turvas e misteriosas desta Baía refletidas em meus olhos. Após longa contemplação mútua, já não sabia mais se quem eu via era eu ou ela; ou mesmo quem sou eu e quem é ela. Quem eu via através do espelho? Que ser é este refletido? Tomada por este movimento cíclico, reconheci meu Duplo, a essência-centelha deste orisá que habita em mim, e que tem como fundamento estas águas; entendi,

[112]A Amazônia é berço do maior Delta estuário do mundo, encontro do rio com o mar, localizado na região do Golfão Marajoara. Segundo os fundamentos iorubas, Iemanjá é a deusa dos rios que correm para o mar, ambiente aquático compatível com o da nossa região.

então, que precisávamos uma da outra para falar sobre essa existência que líquida que nos cerca e constitui. Assim, imergi na história de Iemanjá para submergir a minha própria história, minha individuação; reminiscências que explicassem o porque do sufocamento que o concretoda capital[113] que cresce de costas para o rio me causa, a poética da água na minha vida e a inundação que ela provoca no meu movimento criador.

Imagens 2 e 3: Fotografia e desenho da série “Duplo”. Caderno de artista “Mar Adentro”, 2017.

Iemanjá e a artista; a água e a arte passaram então a estabelecer uma relação cíclica, turbilhão onde fundem o existir, representações e formas de representar suas sensibilidades e percepções num devir, sendo o devir (ZOURABICHVILI, 2017, p. 24) “não um fenômeno de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos”. Como em um estado de transe na arte - semelhante ao que os xamãs são possuídos por entidades permitindo que estas assim possam vir perquirir, ou mesmo trabalhar[114] entre o mundo dos vivos, ou ainda, como sugere o culto dionisíaco em que provoca-se o “êxtase, participação mágico-religiosa em um estado de entusiasmo, centrada sobre os participantes cujos espíritos a ela se entregam; é essa ‘presença-presente’ menos do homem do que do seu *double* original (...) que anima tudo” (MAGUIRE, 1960, p. 409) -, começaram a surgiros primeiros experimentos criativos relacionados a água e Iemanjá.

[113] Belém do Pará.

[114] Diz-se popularmente nos cultos de religiões afro-brasileiras que a entidade quando se apresenta no terreiro montando em seu cavalo (incorporando no médium) esta veio “trabalhar”. Diz-se “trabalho” referindo-se ao desenvolvimento espiritual e à assistência que os Orixás e guias prestam a seus filhos de santo.

Como escritora, estas descobertas e sensações pessoais transpareceram instantaneamente na minha produção literária, antes rígida, presa a formatos pré-estabelecidos, tornando-se fluida, correnteza.Eassim, aos poucos, esta escrita-fluxo, que falava sobre o meu viver nesta cidade gradeada sob o rio e sobre a necessidade de desaguar nos mistérios da natureza que me cerca e todos os seus encantados e orixás, quis derramar-se também em outras paragens, utilizando primeiramente como suporte um caderno.

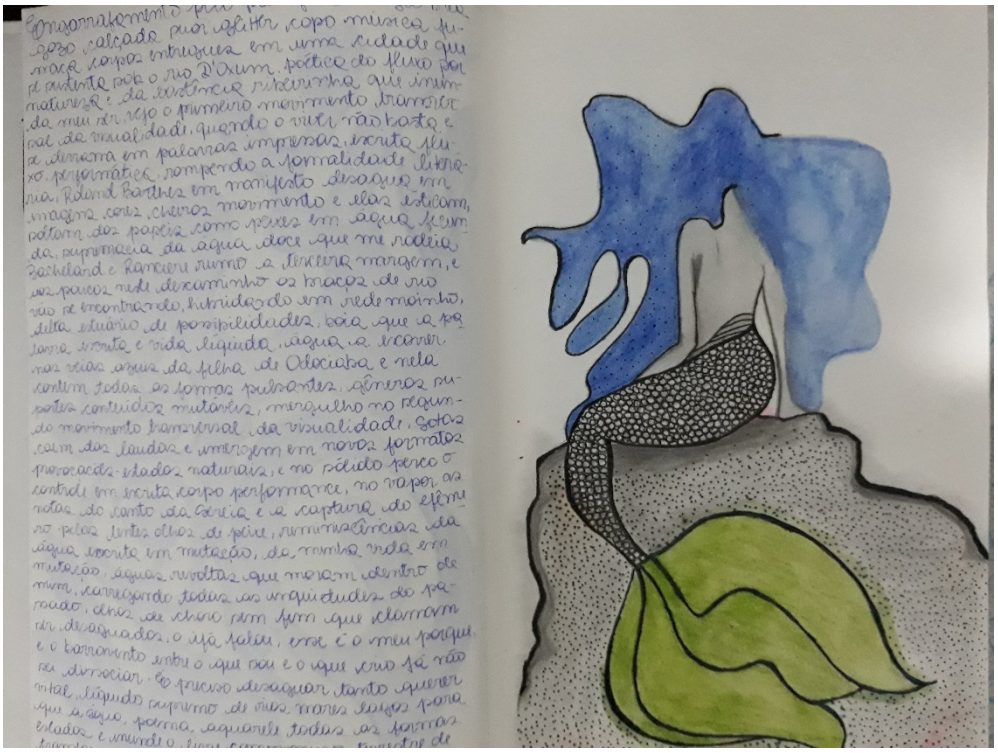


Imagem 4: prosa sobre a minha relação com Iemanjá e seus desdobramentos em outras linguagens. Caderno de artista “Mar adentro”, 2017.

Os fragmentos deste processo de materialização de ideias e impulso criador,assim como um processo de autoconhecimento, um estudo de si, está presente no Caderno de Artista intitulado “Mar adentro”, em processo desde 2016.Inicialmente considerado um mero “armazenador de material bruto para posterior articulação (Guaraldo, 2012, p.654), o caderno aos poucos virou palco das minhas descobertas e dos contornos depossíveis obrasa serem construídas. Nele acentuou-se a relação entre escrita e água, irradiação do orixá na minha obra e vida, e o caminho para possíveis desdobramentos deste material.

> “Os diários e cadernos de anotações dos escritores já o preparavam de certo modo para essa espécie de encontro das águas de naturezas diversas. Poucos são os escritores que se mantém fiéis ao registro verbal (e só verbal) em seus diários e

anotações. Pensamentos fugazes são capturados na linguagem mais acessível, naquele determinado momento. Diagramas visuais caminham lado a lado com as palavras. Ritmo com rimas" (SALLES, 2004, p.15).

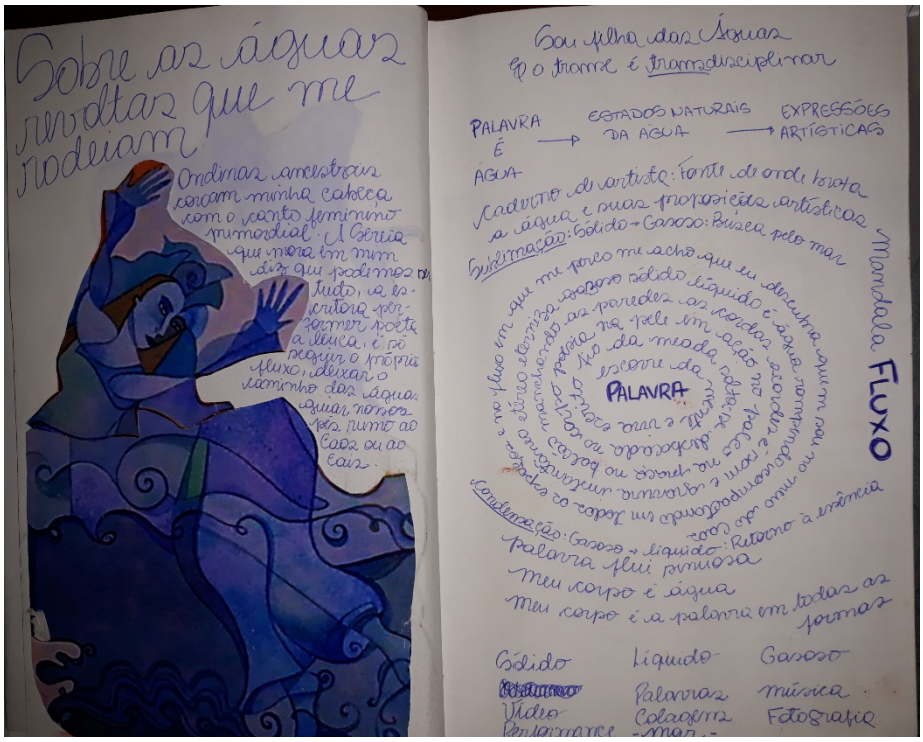


Imagem5: Diagrama-fluxo de ideias. Caderno de artista "Mar Adentro", 2017.

No caderno pude externar um pouco das descobertas sobre a minha mitologia pessoal e da própria Iemanjá. Dos meus devaneios do imaginário, ora no sonho dormido ou acordado, imagens disparavam em minha mente e eram tecidas no caderno.Para além dos estereótipos impostos sobre esta divindade embranquecida, matrona, e sobre os estereótipos semelhantes atribuídos também a mim, decidi imergir nas particularidades e arquétipos, e no conceito de duplo, propondo um movimento transversal de visualidade rumo à individuação, ou integração/unidade com a natureza líquida, minha própria natureza, como conceitua a tradição ioruba[115]. Ao longo do processo de leituras e produção, pude mergulhar nas inúmeras camadas de ondas e conhecer uma Iemanjá- e também uma pesquisadora, que é muito mais que a imagem padronizada de uma mãe casta e benevolente, descobrindo o barravento das astúcias, malícias, vícios, caprichos e poder. Neste mergulho "Mar adentro", em um processo de encantaria da linguagem/imagem, no fundo dos rios da memória, inconsciente e das sensibilidades, imergiu a poetização que desaguou em uma série de linguagens visuais

[115] De acordo com a sabedoria ioruba, transmitida pela oralidade, todas as pessoas, independentes de origem, religião, gênero e classe social, carregam dentro de si, a unidade geradora, ou seja, a essência elementar dos seus orixás pessoais.

narrativas da existência-essência, fruto do sfumatto[116], imaginário que surge da relação entre mulher e natureza.

Dentro deste processo de experimentose anotações em caderno, em dado momento, passei a não me contentar com a formalidade das letras, precisando de linguagens e formatos outros com "mais significados do que as palavras sozinhas podem transmitir" (Silveira, 2001, p. 36). Era a influência do próprio elemento água, e toda a sua transitoriedade, sua regência-fluxo - na qual me levou a querer investigar um fluxo poético demandado por questões existências minhas e de meu orixá regente (Iemanjá) - derramando-se em braços de rios visuais (a exemplo da performance, fotografia e desenho), já que o caderno, assim a água, ao ser fonte de criação e imagem em essência (pois podemos nos ver em seu reflexo) abre possibilidades criativas múltiplas e "devaneios do imaginário" (Loureiro, 1998), na criação de narrativas que buscam alcançar e explicar a própria existência-essência. Assim desenhos, diagramas, colagens, poemas, sugerindomovimentos de transitoriedade das águas que influenciam consequentemente o transito entre linguagens artísticas, fazendo eu me perceber como uma artista com desejo de investigar, experimentar novas linguagens e suas propriedades intrínsecas.

As sequências presentes no caderno abordam os arquétiposde Iemanjá e da artista-pesquisadora, a partir da mitologia em torno da divindade e da poética pessoal e cotidiana da pesquisadora. Surgem assim experimentações, como por exemplo, a série de bolso "Clarividência", baseada no mito de Iemanjá com Orunmilá, ao qual, segundo a história, ela "roubou" o segredo do Ifá, da adivinhação, até então controlada exclusivamente pelo orixá masculino, e por isso, foi deserdada pelo companheiro; revelando como a imagem da mulher, desde os tempos maisremotos, é associada à mistérios e poderes que fogem do controle dos homens, e como elas, ao saberem tanto quanto ou mais que os homens, são renegadas e silenciadas pela sociedade.

[116] Termo utilizado pelo pesquisador João Jesus de Paes Loureiro, para abordar a relação entre homem e natureza, e como a fusão entre os dos dois sujeitos, com supremacia física da paisagem natural, cria uma perspectiva aurática, geradora de devaneios e poetização do cotidiano.

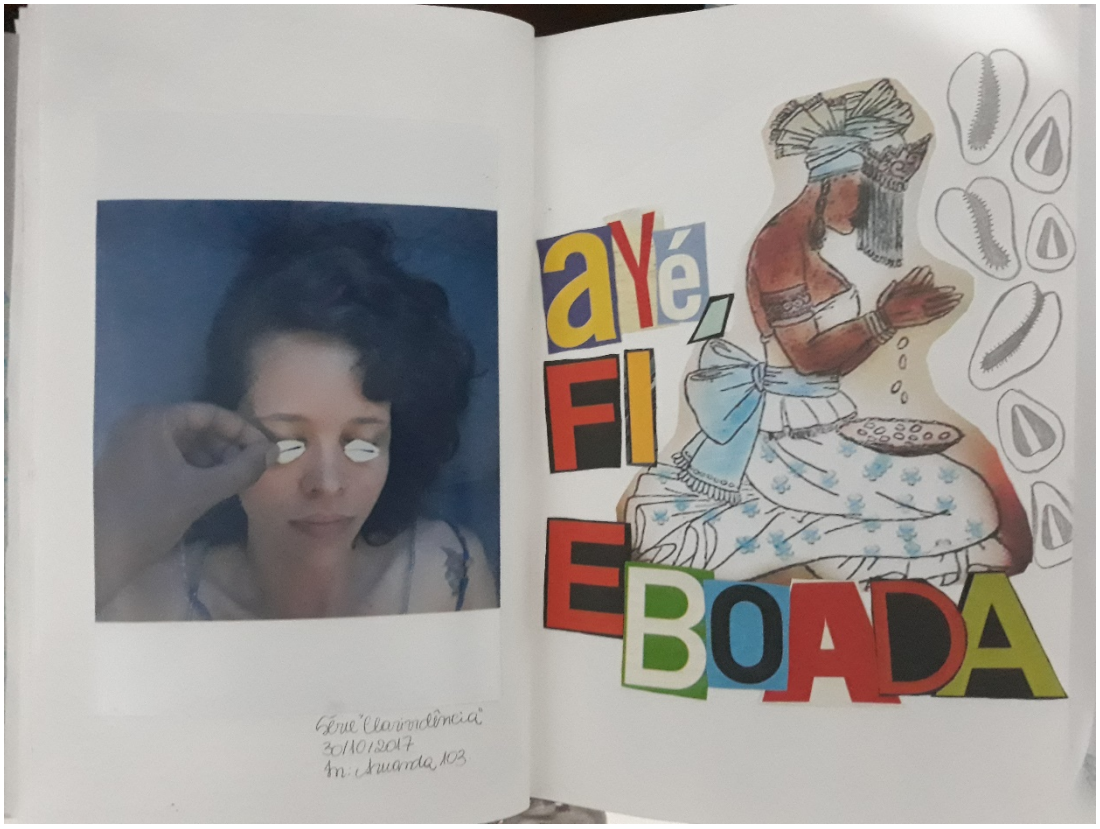


Imagem 6: Fotografia e colagem da série de bolso “Clarividência”. 2017. Caderno de artista “Mar Adentro”.

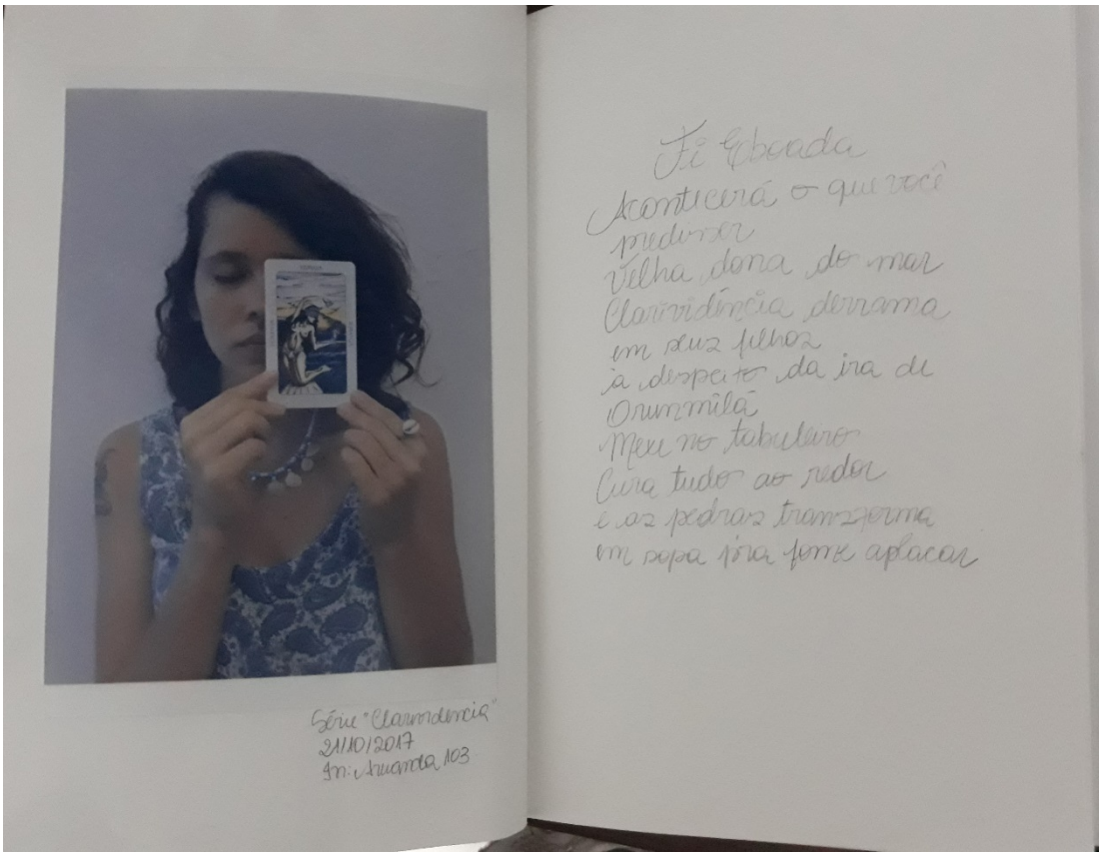
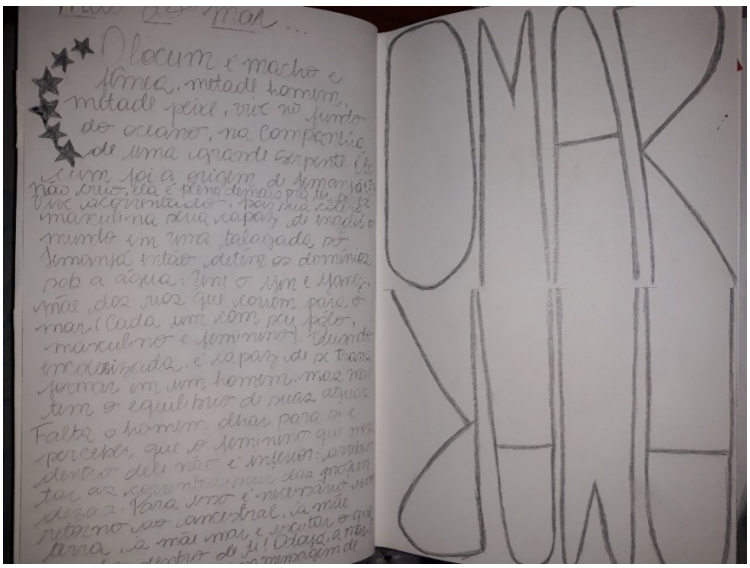


Imagem 7: Fotografia e poema da série de bolso “Clarividência”. Caderno de artista “Mar Adentro”. 2017.

Atravessando os experimentos com arquétipos de Iemanjá, que envolvem também a relação mitológica daorixá com Ogum, Xangô e Oxum (marido e filhos, respectivamente)a investigação retorna a obras que fazem alusão ao conceito de duplo, mas estendendo-o à própria ambiguidade, tomando como exemplo o próprio mar (que possui denominação masculina, mas é essencialmente feminino), nos levando a levantar questões relativas a fluidez afetiva e de gênero. Como o próprio elemento que a constitui, a Iemanjá revelada durante o processo de pesquisa mostra a necessidade de se compreender a fluidez do ser, das personas, dos arquétipos, rumo à uma unidade honesta, além dos padrões impostos, do que se pode ser.



Imagens 8 e 9: obra “Transereia”, 2017; “Amaromar”, 2017. Caderno de artista Mar Adentro.

Deste pensar imagético, sobre Duplo, Arquétipo, essência e natureza, alémdas obras que se bastam apenas dentro dos limites-barragens do caderno, surgiram outros projetos que derramaram-se no percurso, exigindo extensão em outras linguagens e suportes, fazendo desta construção de uma ontologia sistemática de um processo criativo, que por si só já constitui uma obra inteira, um dispositivo de outras proposições artísticas que ultrapassaram a rigidez de formatos prontos, trazendo no âmago delas a simbologia pessoal e criação artística em confluência com o devir do orixá.

A partir desta necessidade de ampliar a experimentação para outras margens além do caderno, propus vários esboços de possíveis desdobramentos e compartilhamentos desta relação entre pesquisadora, água e divindade, por meio de um estudo sinestésico da água, que propõe a representação da água e da relação com arquétipo Iemanjá, utilizando múltiplas linguagens visuais. Chamada de "Elemento TransitóRIO- Caminho de volta para o mar", a série em construção, narra de maneira fluida e não linear o caminho de volta para esta origem líquida sugerindo uma narrativa que relaciona as linguagens visuais a serem experimentadas com as mudanças de estados físicos da água, a saber: Sublimação (mudança de estado sólido para o gasoso), e condensação (mudança do estado gasoso para o líquido).

Após mostrar quem é, por meio das inúmeras facetas de seus arquétipos, meu duplo Iemanjá, neste segundo momento mostra a que veio. Na série,aborda-se em um primeiro momento a asfixia, a limitação causada pelo impedimento de conhecer as próprias raízes, e de como a solidificação das estruturas da metrópole, da ignorância institucionalizada, racismo religioso e estrutural, negou aos filhos das encantarias amazônicas e dos orixás, independente de cor, religião e classe social, o reconhecimento da própria natureza e ancestralidade; Já no segundo momento, a experimentação artística propõe um convite de fuga da urbe e a necessidade de se fazer um retorno e comunhão com o nosso rio, nossa própria natureza, com as águas barrentas da Baía e toda sua sabedoria e ancestralidade, e encantarias, particularmente, com a Mãe D'água Iemanjá, que possui o rio-mar, como o seu principal fundamento.

Imagem 10: Esboço. Ideia de performance para a érie Elemento TransitóRIO, em caderno de artista. 2017.

Por meio da série a ser exposta, propõem-se vislumbrar como o encontro entre o rio e o mar- que constitui a própria Iemanjá e a nossa cercania de rios, é um exemplo da importância da integralização entre o homem, sua paisagem natural e ancestralidade, tanto para o (re)conhecimento pessoal, da essência particular de cada ser humano, como paraa manutenção do bioma amazônico, berço e manancial de encantados, orixás. Pois como afirma Barcellos, (1999, p. 137), segundo a lógica iorubá, "os Orixás morrem, junto com a natureza agredida, morta", já que eles são a própria força da natureza. E se a natureza morre, os homens e toda a construção social, simbólica e biológica morre também.

A natureza dos orixás, nossa própria natureza, é quem dá subsídios para a sustentação física do ser humano, além construção da cultura, da sabedoria popular, poética e imaginário. Em "Elemento TransitóRIO", as obras surgem para nos atentar sobre esta delicada relação esquecida no cotidiano das grandes cidades.

Imagem 11: Performance “Janaína do Cruzeiro”. Icoaraci, 2017. Foto: Maryori Cabrita.

A primeira intervenção desta série foi experienciada na praia do Cruzeiro, em Icoaraci, na madrugada do dia 7 para o dia 8 de dezembro, com uma performance pública durante a festividade de Iemanjá. Denominada “Janaína do Cruzeiro”. A performance,que traz o conceito de duplo abordada ao longo deste processo criativo no caderno, refletiu nas águas da Baía esta relação espiritual que transcende a arte e a vida, desaguando em um début, uma aparição da própria orixá em agradecimento aos filhos das águas que carregam consigo esta essência líquida, e que trilham este caminho de volta para o mar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCELLOS, Mario Cesar. **Os orixás e o segredo da vida**. Lógica, mitologia e ecologia. Rio de Janeiro, Pallas, 1999, 156 p.

BARCELLOS, Mario Cesar. **Os orixás e a personalidade humana.** Rio de Janeiro, Pallas, 2004.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira Fernandes; MOTA, Manoel Santos. **Da apropriação e reiteração de discursos iorubas: uma leitura sígnica**. Salvador: 1992. Disponível em: http://www.ciranda.net/spip/article1444.html. Acesso em: 18/07/2008.

GUARALDO, Laís. **Adiversidade de processos nos cadernos de criação.** Anais doCongresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética. X Edição, 2012, SP, 10 p.

LOUREIRO, João Jesus de Paes. **Cultura Amazônica, uma poética do Imaginário.** Belém, Cejup, 1995, 437 p.

LACERDA, Ariomar. **Yemanjá, a Rainha do Mar.** Rio de Janeiro, Pallas, 2006, 91 p.

MAGUIRE, Robert. **Les Hors-Théâtre: Le problem du voyage d'Antonin Artaud en Irland.** Tese de Doutoramento da Université, Paris,1960)

NETO, Cecília Campelo Amaral. **Irradiação e bricoolagem do ponto de vista de um movimento cultural afro-indígena.** Disponível em: https://cosmosecontexto.org.br/irradiacao-e-bricolagem-do-ponto-de-vista-de-um-movimento-cultural-afro-indigena/. Acesso em: 09mar2017

SELJAN, Zora O. **Iemanjá e suas lendas**. São Paulo, Gráfica Record Editora, 1967.

SALLES, Cecília de Almeida. **O Gesto Inacabado; Processo de criação artística.** São Paulo, FAPESP: Annablume, 1998, 168 p.

SILVEIRA, Paulo. **Apágina violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista.** Editora da UFRGS, 2001, 320 p.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África.** 2ª ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

ZOURABICHVILI, François. **Vocabulário de Deleuze.** Disponível em: http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili.pdf. Acesso em: 23mar2017.

APROXIMAÇÕES ENTRE ARTE-EDUCAÇÃO BASEADA EM DISCIPLINAS (*DISCIPLINE BASED ART EDUCATION- DBAE)* E O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DO LABORATÓRIO DE ANIMAÇÃO DAS OFICINAS CURRO VELHO

Ma. Brena Gomes Ribeiro (PPGARTES/UFPA)

RESUMO

O presente artigo visa destacar a importância do Laboratório de Animação das Oficinas Curro Velho para a cena de cinema de animação da cidade de Belém do Pará, estabelecendo principalmente algumas similaridades entre o *modus operandi* das oficinas ofertadas pelo espaço e algumas características da metodologia do ensino de arte conhecida como *Discipline Based Art Education* (*DBAE*) – a qual propõe um ensino da arte que interligue o fazer artístico, a História da arte e a análise da obra, de modo que o alvo seja o desenvolvimento do aluno e de suas necessidades expressivas –, consideradas pelo professor e pesquisador de arte-educação, Elliot Eisner. O trabalho volta-se especificamente para a oficina de animação *stop motion* (animação com bonecos), a qual fez parte do recorte metodológico de minha pesquisa de mestrado, finalizada pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGARTES/UFPA, e intitulada "Alma de papel: proposta conceitual para um curta-metragem de animação *stop motion* em devir".

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Animação. Curro Velho. Arte-educação.

ABSTRACT:

This article aims to highlight the importance of Curro Velho Workshops for the animated cinema scene of the city of Belém do Pará, establishing mainly some similarities between the *modus operandi* of the workshops offered by the institution and some characteristics of the teaching methodology known as Discipline Based Art Education (DBAE) - which proposes an way of teaching art that interconnects the artistic work, the History of art and the analysis of the work of art, whose target is the development of the student and his expressive needs -, as considered by professor and art-education researcher, Elliot Eisner. The work turns specifically to the stop motion animation workshop (animation with dummies), which was part of the methodological cut of my master's research, completed at the Post-Graduate

Program in Arts of Universidade Federal do Pará - PPGARTES / UFPA , and entitled "Alma de Papel: Conceptual Proposal for a short film of stop motion animation in becoming".

KEYWORDS: Cinema. Animation. Curro Velho. Art education.

INTRODUÇÃO

A Animação Paraense vive o seu período mais expressivo segundo algumas das principais instituições de comunicação do Estado, tais como a Fundação de Telecomunicações do Pará, o Instituto de Artes do Pará, e o Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará, principais incentivadores da produção de cinema de animação no Pará, (PORTAL CULTURA, 2014). Desde 2003, com a realização da obra "A Onda – Festa na Pororoca", de Cássio Tavernard, a safra anual de experimentações e realizações na área da animação paraense só tem aumentado (DIÁRIO DO PARÁ, 2009). Com ajuda de leis e editais de incentivo à produção audiovisual, tais como a Bolsa de Pesquisa e Experimentação Artística do IAP (atual Casa das Artes) e o edital Culturanimação da TV Cultura, o cinema de animação do estado vem ganhando espaço em festivais nacionais e internacionais. Em 2006, Fernando Alves ganhou o prêmio de melhor curta no Curta Pará Brasil, por "Menino Urubu" (ESTAÇÃO DAS DOCAS, 2011). Em 2009, o Anima Mundi selecionou "Muragens – Crônicas de um Muro", de Andrei Miralha, para a mostra competitiva do festival. Outro paraense também teve seu trabalho divulgado no evento, mas na mostra não-competitiva Curtas-Metragens em Panorama. Foi Cássio Tavernard, com a animação "O Rapto do Peixe-Boi". O Culturanimação em 2012, premiou 15 curtas cujos temas giravam em torno do imaginário paraense, lendas, meio ambiente, memória e patrimônio e etc. (PORTAL CULTURA, 2011). Aliás, a presença de grandes festivais como o Anima Mundi e o Dia Internacional da Animação são fatores imprescindíveis para o fomento da produção audiovisual no estado. A Era Digital também aparece como um divisor de águas não só na produção local, mas na mundial.

Apesar das grandes possibilidades, potencialidades e incentivos, que também ganham força com a criação do curso de Cinema e Audiovisual da UFPA em 2010, a cena do cinema de animação paraense ainda tem muitos desafios a serem enfrentados. Entre estes se observa a falta de qualificação e profissionalização, a falta de recursos financeiros e falta de tradição (DIÁRIO DO PARÁ, 2009). Além disso, ainda se faz necessário o fomento à projeção nacional e internacional dos trabalhos sendo produzidos aqui no estado, com intuito de dar-

lhes visibilidade. Grande parte já constitui a grade de programação da TV Cultura, e claro, alguns já circulam nos meios digitais.

O Laboratório de Animação das Oficinas Curro Velho, da Fundação Cultural do Pará, se configura como um espaço de considerável importância nesse contexto, pois é um ambiente destinado à experimentação de várias técnicas de animação, que por sua vez, são acessíveis pois voltadas à comunidade do entorno da instituição – em sua maioria, jovens da periferia. Sem compromissos mercadológicos, e adeptos à "filosofia do miojo" – termo usado pelo instrutor Francisco Leão (2016) em referência à valorização da praticidade e simplicidade do processo de criação das animações – o Laboratório é o que o nome indica: um espaço de iniciação e para realizar testes, que muitas das vezes resultam em trabalhos de grande potencialidade artística.

Durante a pesquisa de mestrado "Alma de papel: proposta conceitual para um curta-metragem de animação *stop motion* em devir", finalizada pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGARTES/UFPA, pude documentar e testemunhar o desenvolvimento de alguns projetos, assim como o *modus operandi* do Laboratório, especialmente a oficina de animação com bonecos (stop motion). O trabalho, realizado entre 2014 e 2016, possibilitou que se notassem algumas aproximações entre a forma como o Laboratório trabalha a arte-educação e alguns conceitos de autores deste campo científico, como, por exemplo, os teóricos da *Discipline Based Art Education*.

Na década de 60, surgiu nos Estados Unidos uma proposta de metodologia de ensino em arte-educação conhecida como *Discipline Based Art Education* (DBAE). Para o professor e pesquisador da Faculdade de Educação da Universidade de Stanford, Elliot Eisner, grande teórico da DBAE, a arte enquanto disciplina escolar é uma das poucas que geralmente oportuniza as crianças a usarem emoção e imaginação. Frequentemente, o ambiente escolar prioriza as tarefas curriculares direcionadas a solucionar problemas e que são voltadas ao professor. Logo, a arte é vista como "um terreno permissivo ante um currículo repleto de números e de palavras" (EISNER, 2005, p. 82), onde o indivíduo é encorajado a produzir a partir de sua visão pessoal. Mas Eisner acredita que a DBAE também compõe um campo do saber paradoxal. Algumas ideias desenvolvidas por Eisner e outros pesquisadores nos anos 60 e 70 questionavam os métodos de ensino e a função da arte na educação das crianças. Para eles, a arte não poderia ser dominada por um tecnicismo e nem por uma livre expressão exagerados.

Eisner afirma que o professor não pode se tornar apenas um fornecedor de materiais e um apoio emocional, assim como a arte não pode se tornar algo mecânico e engessado. Por

isso, a DBAE veio propor uma maior racionalidade ao currículo de arte e uma gramática visual que agregaria valor à expressão. A proposta dos teóricos da DBAE era uma metodologia do ensino da arte baseado nas quatro "mais importantes coisas que as pessoas fazem com a arte". Elas a produzem (fazer artístico), elas a veem (Análise da obra), elas procuram entender seu lugar na cultura através do tempo (História da Arte), elas fazem julgamento acerca de sua qualidade (Estética). O aprendizado artístico compreende muito mais do que a habilidade de utilizar materiais de arte, onde o papel do professor é atuar de forma ativa e exigente (EISNER, 2005, p. 80). Muitas dessas características podem ser vistas no modo como o Laboratório de Animação funciona, onde a grande diferença é sempre o grande engajamento dos professores-oficineiros que estão frequentemente em sintonia com o "espírito" de cada turma e que sempre respeitam suas necessidades e demandas.

1 A FUNDAÇÃO CURRO VELHO

O Curro Velho é uma fundação de resgate de cultura que foi criada para dar suporte, principalmente, às escolas da rede pública, dessa forma oferecendo novas oportunidades baseadas em arte e cultura para jovens da periferia e para o público em geral, também ofertando um ofício que os possibilite atuar no mercado de trabalho, além de condições de competição dentro deste. A fundação ainda tem o objetivo de melhorar a qualidade do ensino dos alunos de escolas públicas, contando com serviço de reforço escolar, por exemplo. As principais atividades são voltadas para a arte-educação. Por meio das linguagens plástica, visual, cênica, escrita e falada, se procura despertar as potencialidades de cada pessoa, que, em contato com diversas técnicas artísticas a partir de experiências no contexto das oficinas, pode vir a encontrar uma carreira profissional dentro da cena artística regional.

Nascimento (1993) afirma que a instituição é composta por duas unidades: o núcleo de oficinas Curro Velho e a Casa da Linguagem, ambos com a finalidade de qualificação por meio de oficinas. Nestes locais são desenvolvidas as atividades de: técnicas de desenho, marcenaria, pintura, cerâmica, serigrafia, xilogravura, fotografia, confecção de bonecos e de máscaras, reciclagem de madeira e papel; oficinas específicas de literatura, gramática, redação, roteiro para vídeo, interpretação de texto e linguagem do corpo. Nos finais de semana são desenvolvidos os trabalhos de ação integrada: desenho, pintura, teatro, música, dança, literatura, palestras, seminários, shows didáticos e feiras. Os resultados das oficinas geralmente são apresentados à comunidade por meio de eventos como o projeto Lua Cheia, a Feira da Beira e a Feira do Pery, todos organizados pela própria instituição como meio de

ratificar seu propósito e linhas de trabalho, e assim assegurar a importância do Curro Velho na construção da sociedade. Resumidamente, são exposições e sessões de vídeos, que apresentam os frutos das atividades com o intuito de também comercializar os produtos desenvolvidos nas oficinas. Outro objetivo dos eventos é arrecadação de recursos para dar prosseguimento a realização dessas feiras.

Sendo um órgão do governo do estado do Pará, o funcionamento da instituição é assegurado pelo direito constitucional de acesso à arte e à cultura, cujas diretrizes norteadoras da programação de apoio à política educacional possuem a função de fomentar não só a escola, mas o mercado cultural. A lei de criação da instituição destina 70% das vagas das oficinas para estudantes da rede pública de ensino. Pretende-se com essas ações que os conhecimentos adquiridos pelos alunos nas oficinas sejam transformados em prestação de serviços à comunidade, criando interações que humanizam e socializam o conhecimento. O núcleo de produção é a forma que a instituição encontrou para inserir os ex-alunos no mercado de trabalho. O projeto iniciou-se em agosto de 1993, e tem como foco a tomada de consciência sobre a integração social da população, contribuindo dessa forma para o bem-estar e melhoria de vida de forma coletiva (NASCIMENTO, 1993).

Para Andrei Miralha (2016), Técnico responsável pelo Laboratório de Animação das Oficinas Curro Velho, a Fundação é uma instituição pública, cujo o papel social é importante, pois oferece ao público a oportunidade de experimentar diferentes linguagens artísticas. A esse contato com a arte, Miralha atribui a capacidade de uma experiência transformadora, que em seu depoimento afirma ser testemunha de muitos casos dentro da instituição. Há pessoas que descobriram um novo caminho profissional ou mesmo despertaram uma nova forma de expressar seus sentimentos e visões de mundo. Miralha acredita que a instituição se realiza nessas transformações, "o próprio prédio é um lugar que surge como um matadouro municipal em 1891 para em 1990 se tornar o que é hoje, um espaço de vida, voltado à arte, à educação/construção do olhar, ao sensível ou educação da sensibilidade, a socialização e a experiência estética" (2016). Em dezembro de 2014, por meio de uma assembleia legislativa que aprovou uma reforma de pontos administrativos, a Fundação Curro Velho foi incorporada à Fundação Cultural do Pará – que absorveu também a Fundação Tancredo Neve e o Instituto de Artes do Pará (IAP) –, mantendo temporariamente as atividades já desenvolvidas pelos órgãos em apenas uma estrutura administrativa.

2 AS OFICINAS

As oficinas, como já citado, zelam pela qualificação e preparo dos alunos, – do ensino público, em sua maioria – no sentido de se iniciarem em uma profissão ou ofício, e desse modo conquistar oportunidades de crescimento econômico e pessoal. Essas oficinas estão divididas em dois centros culturais que fazem parte da instituição: o Curro Velho e a Casa da Linguagem. O objetivo primordial é o desenvolvimento da capacidade de expressão e representação, através de processo socioeducativo, e tem como instrumentos a arte e o ofício, na perspectiva de valores éticos e estéticos. Lidando, diretamente, com o suprimento das necessidades de lazer e entretenimento da classe trabalhadora e suas famílias, além de possuir um objetivo educativo de desenvolvimento cultural daqueles que a frequentam (NASCIMENTO, 1993; FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ, 2013). Para Eisner, educação e experiência estão estritamente conectadas:

> [...] elaborar um programa de prática educacional baseada em uma concepção adequada da experiência. Para experiência ter valor e significado educacional, o indivíduo deve experimentar desenvolvendo a habilidade de lidar inteligentemente com problemas que ele inevitavelmente encontrará no mundo. (EISNER, 2005, p. 84).

A Fundação também visa atuar no sentido de despertar a sensibilidade e estimular o potencial criativo dos alunos, além de atentar para posturas didáticas, oportunizadas pelas oficinas e por ações complementares gratuitas para toda a comunidade, que tendem a gerar distribuição igualitária de materiais, a organização do trabalho e o justo acesso ao benefício público (FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ, 2013). Assim, a instituição tenta procurar a valorização do aluno e do grupo, instigando a formação de um cidadão que pratica sua cidadania plena, com um olhar mais humanizado. Tendo como objetivo estratégico a valorização das diferenças humanas, culturais, regionais e diminuição das diferenças sociais, estimulando os alunos a respeitarem a diversidade cultural e favorecer a troca de conhecimento, que proporcionará a eles um desenvolvimento integral, perpassando pela ética, moral e respeito.

As oficinas Curro Velho se localizam no prédio sede, onde se situam as linguagens artísticas audiovisual, cênica e plástica, ou seja, destacam-se as oficinas de teatro, boi, capoeira e dança que resgatam e valorizam a cultura das comunidades circundantes; e as oficinas de trançado, colares, artesanato em barro, instrumentos musicais e bonecas, que dependem da existência de matérias-primas em cada local. Por sua vez, as oficinas da Casa da Linguagem acontecem no antigo grupo escolar “Floriano Peixoto”, e possui atividades

sistemáticas de oficinas nas áreas de expressão e comunicação verbal: língua portuguesa, comunicação, literatura e outras que tenham na linguagem e na palavra o seu principal fim enquanto estrutura sonora e gráfica, como por exemplo as oficinas de comunicação: redação jornalística – publicitária, e as oficinas de produção de texto e de literatura (NASCIMENTO, 1993).

3 O LABORATÓRIO DE ANIMAÇÃO

O Laboratório de Animação é considerado tecnicamente "novo" por Andrei Miralha, responsável pelo espaço, mas suas atividades já vinham sendo realizadas por um tempo esporadicamente. Miralha é artista visual e animador, cuja trajetória artística contempla o desenvolvimento de atividades como artes gráficas, ilustração, animação, quadrinhos e maquetes eletrônicas. Como gerente de multimídia na Rede Cultura de Comunicação (entre os anos de 2007 e 2012) desenvolveu vinhetas, cenários e aberturas de programas da Tv Cultura do Pará. Na área da animação, dirigiu e animou vários curtas. Seu primeiro contato com animação foi em 2001, durante um workshop de animação em computação gráfica 3D. Logo se identificou com a técnica, e pouco tempo depois iniciou seus primeiros testes com desenho animado. Seu primeiro trabalho profissional com animação foi para uma empresa paraense High Vision, que trabalhava com computação gráfica e estava desenvolvendo um *teaser* promocional de média-metragem de animação, cujo nome seria *Águas e Vidas*. O projeto não foi concluído, mas parte da equipe: Miralha, Nonato Moreira e Alexandro Costa, acabou trabalhando no curta *A Onda - Festa na Pororoca*, de Cássio Tavernard, em 2003. Ministrou sua primeira oficina no Curro Velho em 1993. Mas foi depois de se formar no curso de Arquitetura e Urbanismo, em 1997, que começou a ministrar grande quantidade de oficinas – como Desenho de Observação, Desenho em Perspectiva e Desenho em Quadrinhos – até meados de 2003. Em 2004, foi contratado como funcionário temporário no cargo de Técnico em Gestão Cultural, onde trabalhou até 2006. A experiência de dois anos resultou no envolvimento de Miralha com vários desenhos animados, principalmente ministrando oficinas nessa área que possuíam uma abordagem mais artesanal, sem equipamentos tecnológicos, utilizando mais o zootrópio, *flip book* e eventualmente máquina fotográfica digital. Em 2012, retornou à Fundação Curro Velho como funcionário efetivo no cargo de Técnico em Gestão Cultural. Miralha, para o qual a animação "representa a possibilidade de imaginar, recriar e ressignificar o mundo a nossa volta por meio de sons e imagens em movimento" (MIRALHA, 2016), atualmente é o Técnico responsável pelo Laboratório de Animação das Oficinas Curro

Velho, onde desenvolve o planejamento, acompanhamento e avaliação das oficinas regulares e especiais do mesmo, além de fazer parte da curadoria de eventos sobre animação, games, ilustração e quadrinhos.

Segundo Miralha (2016), a ideia do Laboratório de Animação surgiu a partir da necessidade de um espaço exclusivo para a animação, “pois esse tipo de atividade requer um aparato técnico e específico para sua melhor realização”. Assim, Miralha em ação conjunta com o gerente da Fundação e a própria superintendência do Curro Velho ansiaram por criar um núcleo de animação na instituição, e como o mesmo já tinha uma trajetória de 11 anos com essa linguagem. Eisner defende que "as ideias, mesmo boas, têm vida curta quando não há uma estrutura firme de apoio financeiro que as sustente, principalmente quando pertencem a uma área que tem sido historicamente relegada a uma posição marginal” (p. 81), portanto a participação de Miralha foi decisiva e estratégica para a concretização desse espaço.

Antes da inauguração do Laboratório de Animação, as oficinas não tinham regularidade, e não possuíam um espaço próprio, ocupando a sala de desenho ou a sala de fotografia/audiovisual. As oficinas de Desenho Animado, contavam com 15 mesas de luz produzidas por funcionários, mas dependiam do equipamento trazido pelo próprio instrutor, como webcam e notebook, para sua realização. Assim, o Laboratório de Animação iniciou suas atividades em 15 de janeiro de 2013 com uma oficina, ministrada pelo próprio Miralha, que selecionou 10 alunos que mais se destacaram nas oficinas de animação do ano anterior à sua criação.

Vale ressaltar que o Laboratório fora criado pela Fundação Curro Velho, e é uma iniciativa institucional, apenas o projeto de implantação do Laboratório que foi elaborado por Miralha, que a partir de então, definiu os tipos de oficina, o layout e planejamento de atividades. No entanto, sua constituição foi viabilizada pela superintendente: Dina Oliveira, e pelo gerente de Artes Visuais, Ednaldo Britto e posteriormente por Raimundo Júnior.

As principais atividades do Laboratório, hoje, são as oficinas regulares, divididas em três categorias: básicas (desenho animado, animação *Stop Motion* ou filme de animação com Bonecos, animação para WEB); específicas (desenho de personagem, roteiro para desenho animado, dublagem para desenho animado, desenho em quadrinhos); e avançadas (desenho animado avançado, Websérie de animação). Os principais instrutores são: David Matos, Bichara Gaby, Francisco Leão, Jonilson Souza, Eliezer Carvalho, Filipe Barata, Mário Zani e Elison Ribeiro.

O Laboratório tem um público-alvo heterogêneo, que vai desde a faixa etária de 7 a 12 anos, até jovens e adultos, de diferentes escolaridades e classes sociais. O mesmo tem por

objetivo possibilitar a experimentação e/ou a iniciação na linguagem e nos processos artísticos que envolvem a produção da animação, estimulando a criatividade e a expressão artística dos alunos nas oficinas. Acreditando também que essa experiência possa servir como um incentivo ao desenvolvimento da animação em nosso estado.

Em termos de melhoria para a Fundação Curro Velho e comunidade, o Laboratório de Animação oferece a possibilidade de experimentação de uma potente forma de expressão artística que é a animação. Para a animação regional, diante da grande carência de oficinas e cursos nessa área no Estado, se torna uma referência de iniciação e produção da animação, porém ainda restrita a Belém. Um exemplo é a trajetória de Luana e Maiara Esquerdo, que participaram de várias oficinas no Laboratório de Animação, e que produziram, por conta própria, um curta em *Stop Motion* chamado "Quem Pena é Galinha", o qual lhes resultou na participação da mostra Futuro Animador do Anima Mundi 2016. Se espera que iniciativas como essa deem continuidade à produção fora do Laboratório, cumprindo o objetivo maior da Fundação (e do Laboratório), que é contribuir para o desenvolvimento da animação em nossa região. Eisner afirma que a sequência e continuidade são basilares no processo de arte-educação: "é a automaticidade que dá liberdade à imaginação. Sem a sequência, as ideias e as habilidades dificilmente se tornarão mais complexas e sofisticadas. Sem continuidade, elas provavelmente não serão internalizadas" (EISNER, 2005, p. 90).

Os projetos do Laboratório são sempre escolhidos de modo a se ajustar as condições de produção: geralmente são curtas-metragens, ou, se for um projeto maior, possui episódios curtos. Mas o importante é que o projeto seja divertido e prático de fazer. No ano de inauguração do Laboratório, Andrei propôs a formação de um grupo de 10 alunos que já vinham participando de oficina de animação, antes da criação do espaço. Sugeriu, então, que cada participante, criasse um curta de animação com 1 minuto de duração, do conceito à finalização. Esse processo durou dez meses de produção (3 horas por dia). Miralha (2016) relembra que foi "um processo de experimentação e aprendizagem, e o resultado desse processo foi exibido no Cine Olimpya na Mostra Piririlampo de Cinema de Animação, em dezembro de 2013".

Em 2014, no segundo ano do Laboratório, os alunos participantes do projeto de 2013 sugeriram produzir uma websérie chamada *A Hora do Mico* – já haviam sugerido uma proposta coletiva no ano anterior –, pois o formato é bem apropriado às oficinas. A produção, então, foi dividida em 5 etapas (módulos) de oficinas subsequentes: Oficina de Criação de websérie, cujo objetivo era criar uma "mini-bíblia" da série, com definições de premissa, tema, personagem, título da série, estrutura narrativa dos episódios, sinopses e *concept* de

personagem; Oficina de Roteiro, onde a "mini-bíblia" serviu como base para criar e desenvolver roteiros para a websérie; Oficina de *Storyboard* e *Animatic*, na qual os foram transformados em *storyboard* e *animatic* (prévia da animação); Oficina de Animação e de finalização. O projeto resultou em 9 episódios de cerca de 1 minuto cada. A trilha sonora e sonoplastia foram criadas no Curro Velho com, também, a participação dos alunos. A formação de uma gramática é um dos pontos centrais no pensamento dos teóricos da DBAE. Eisner afirma que:

> A gramática da arte é o meio pelo qual experimentamos os significados que as obras destes artistas possibilitam. As obras de arte falam o inefável, cultivam a sensibilidade, para que o sutil possa ser visto, o secreto desvelado. Em resumo, a arte nos ajuda a conhecer o que não podemos articular. À medida que as escolas queiram auxiliar os estudantes a conhecer, as artes tornam-se recursos educacionais potentes. (EISNER, 2005, p. 92).

Em 2015, outra websérie começou a ser produzida nos mesmos moldes de *A Hora do Mico*: *Os TapTaps*. A ideia surgiu a partir de uma oficina de Desenho de Personagens e a premissa gira em torno de personagens que só se comunicam por meio de seus celulares, ninguém mais fala diretamente com os outros. Foram feitos apenas 4 episódios, ainda não divulgados. Além das oficinas de desenho animado, segundo Miralha, uma das oficinas que se destaca dentro do Laboratório de Animação é a oficina de Stop Motion, ministrada por Francisco Leão, que realiza atividades voltadas para a confecção de bonecos e cenário para *Stop Motion*, e técnicas de animação e edição, trabalhando por meio de pessoas, processos e produto. O planejamento da oficina, primeiramente, começa com uma análise inicial do grupo em questão. Leão (2016) fala um pouco sobre seu método de planejamento: "observo o tipo de indivíduo e suas necessidades e habilidades, depois dependendo da turma, inicio um processo de criação e então finalizo com um resultado, ou produto final, a animação". Para Eisner é exatamente o que deve ser sempre seguido pois "o enquadramento das atividades curriculares não deve ser elaborado como se fosse receita. O planejamento curricular pode proporcionar aos professores e alunos oportunidades para colocar seus próprios objetivos e atividades" (p. 89).

Leão trabalha utilizando na maioria dos casos com o material papel, por motivos econômicos. Para ele, o papel é acessível a todos, e a maioria dos participantes das oficinas é de baixa renda, sendo assim, é necessário apresentar algo que eles possam realizar sem um alto custo. O baixo custo da oficina oferta a oportunidade de desenvolver ideias e compartilhar experiências de um modo democrático, influenciando positivamente pessoas que

desejam adentrar o mundo da animação, e os encorajando a experimentar fora dali, em suas próprias residências por exemplo.

Leão, cuja formação é em Educação Artística, iniciou seu trajeto artístico no teatro de marionetes e bonecos, e a partir de um convite para desenvolver bonecos para um curta de *stop motion*, entrou em contato com a linguagem. Para ele a animação é "uma entre outras formas de se contar uma história. Assim como outras artes anteriores (a literatura ou teatro) ela se propõe a uma forma, digamos, mais artesanal de se fazer entender". Após um de seus curtas de animação ser escolhido para participar de uma mostra no festival Anima Mundi, foi convidado a desenvolver um projeto de *stop motion* específico para a Fundação Curro Velho.

Dentro da minha própria experiência enquanto "cria" do Curro Velho, o principal projeto construído coletivamente na oficina de *stop motion*, foi a série animada para tv *Amazônia Caliente*, paródia de novelas mexicanas e brasileiras com personagens caricatos amazônidas (o índio, o político coronel grileiro, o "malaco", o pescador ribeirinho) e alguns outros presentes no imaginário de várias regiões do mundo (o cientista louco, o alienígena, a mocinha). A história gira em torno do amor proibido entre a filha do Coronel Ramirez, Amélia Carmensita, e o alienígena X-9 Roberto. Mucuim é o jagunço responsável por manter os olhos no casal para o Coronel, enquanto o ex-namorado de Amélia, o ex-lutador de lucha libre Limoto Andiroba, tenta atrapalhar o romance. Há também na trama uma grande confusão causada por um cientista maluco que inventa uma bebida energética de açaí que transforma em zumbis todos em Colares City (onde se passa a "novela"), para complicar ainda mais a história de amor.

Leão, que aplicou pela primeira vez a técnica com bonecos de papel em uma oficina para o evento Sesi Bonecos, afirma que o objetivo do projeto para o Laboratório de Animação era "desenvolver animações de *stop motion* de baixo custo", e como já havia desenvolvido projetos com Origami, Kirigami e Kusudama (técnicas orientais de dobradura de papel), resolveu aplicar essas técnicas no desenvolvimento de bonecos articulados de papel (2016). A ideia para *Amazônia Caliente* era primordialmente a liberdade criativa dos animadores, para desenvolver capítulos interligados entre si, criando um universo ficcional cujas características marcantes são o humor *nonsense* e a crítica social. Leão explica que "os bonecos eram feitos a partir de único modelo impresso em xerox, montava-se o boneco e lhe introduzia um esqueleto de arame para lhe dar mobilidade, a partir daí os alunos criavam os personagens conforme o roteiro pedia pintando sobre o boneco suas características acrescentando roupas de papel e acessórios" (2016).

Além dos bonecos, os cenários e equipamentos foram projetados de modo que fossem acessíveis e de baixo custo, por meio de material reciclado, gambiarras e moldes encontrados na web: “Os cenários são feitos a partir de objetos já existentes na internet, para cortar e montar (mesas, cadeiras, etc.) principalmente nos sites especializados em *toy art paper*, gratuitos para download” (2016). Os alunos da oficina contribuíram de diversos modos e em todas as etapas da produção, desde o corte, colagem e pintura dos bonecos articulados até a animação frame a frame e edição do material. Francisco, quando perguntado sobre o futuro do produto final, afirma com humor que “o sonho é exibi-lo em canais especializados em animação e festivais, ou no horário nobre da Rede Globo...”

Quando se trata de melhorias para a instituição, a oficina de Stop Motion preencheu uma lacuna na área do audiovisual em Belém e apresentou a animação como algo acessível às pessoas daquela comunidade que, de outra forma, dificilmente teriam esta opção. Leão afirma que o Laboratório tem lançado no mercado diversos artistas que de uma forma ou de outra estão envolvidos em trabalhos de animação como protagonistas e/ou participantes, ampliando e gerando mão de obra nesta modalidade artística.

Eliézer França (2016), técnico em animação 2D e graduando do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPA, para quem animar significa tanto uma maneira de estar inserido no mercado de trabalho quanto um hobby e uma paixão, assegura que a Fundação Curro Velho lhe possibilitou o contato com artistas da área reconhecidos da região, além de ter dado a ele espaço para repassar um pouco do seu conhecimento e experiência para os novos alunos no Laboratório. Afirma que este fato contribuiu e contribui ainda hoje para sua formação enquanto animador. Eliézer começou a trabalhar como animador após um curso de animação 2D promovido pelo então Instituto de Artes do Pará (IAP), que tinha como instrutores Roberto Ribeiro e Andrei Miralha, entre outros. Depois da finalização de um dos módulos, foi chamado para trabalhar na Karandash Estúdio de Animação. Hoje possui o próprio estúdio que abriu com o amigo Gustavo Medeiros, após sair de uma grande produtora da cidade. Os dois são atualmente gerentes, com eventuais trabalhos na direção e produção de animação. Já havia algumas demandas pequenas de clientes já conhecidos, e com o auxílio das premiações de alguns editais foram estruturando aos poucos o Muirak Studio. A equipe do estúdio é composta por antigos e novos amigos de Eliézer: Everton Leão e Adnilson Gomes, faziam parte de um grupo chamado Catarse Quadrinhos, do qual fazia parte; Moacy, foi uma amizade também formada em uma oficina ministrada por Eliézer no Curro Velho; Duann Paluma foi apresentado pelo também animador, Cassio Tavernard, com quem Eliézer já havia trabalhado.

Outro artista que se destaca no cenário local é Otoniel Oliveira (2016), para quem também a vivência no Curro Velho foi "rica e produtiva", especialmente se tratando de sua experiência como instrutor de oficina, onde pôde perceber e experimentar abordagens, além de também conhecer outros colaboradores que atualmente trabalham com ele. Otoniel é Bacharel em Publicidade e Propaganda pela Universidade da Amazônia (UNAMA), pós-graduado em marketing pela Faculdade do Pará (Estácio-FAP) e mestre em Comunicação Social pela UFPA. Começou a trabalhar com animação, pois produzia quadrinhos, e para ele as linguagens são próximas, correlatas. As condições que baratearam os custos da produção de animação possibilitaram um momento de desenvolvimento rico em Belém, nos anos 2000, segundo Otoniel (2016). O IAP, atual Casa das Artes, começou a ofertar oficinas e trouxe uma parte do evento Animamundi, além de conceder bolsas de produção e financiamento artístico que refletiram na produção dos primeiros curtas de animação do estado. Nessa época colaborou com o Andrei Miralha, com o Cassio Tavernard, com o Roger Elarrat, o Mário Aires e o Leonardo Venturieri em suas produções de animação. Com o tempo, também produziu suas próprias ideias com as Icamiabas.

Otoniel, para quem a animação é "uma estética muito versátil para a expressão da linguagem do cinema, boa para contar histórias de um jeito que gera empatia como nenhuma outra forma de expressão" (2016), atualmente desenvolve séries e longas de animação do Iluminuras, estúdio de animação onde Andrei Miralha e ele são sócios. Entre os diversos projetos, na maior parte do tempo, Otoniel trabalha na série animada *Icamiabas na Amazônia de Pedra*, na qual é *showrunner*, um dos roteiristas – junto a Petrônio Medeiros, o David Mattos e o Guará Brito –, desenvolvedor de *concept* de personagens e de objetos e fez a direção geral dos episódios em que Andrei Miralha participou como diretor de animação. O começo do projeto contou com o patrocínio da TV Cultural através do edital de interprogramas. Mas o resultado do projeto e a boa repercussão possibilitou o estúdio desenvolver mais ainda a ideia, e conseguiram produzir, com um novo financiamento do programa federal Brasil de Todas as Telas (Fundo Setorial do Audiovisual), os cinco primeiros episódios programados para primeira temporada de 26 episódios com 11 minutos. A ideia agora é captar os recursos para desenvolvimento dos próximos 21 episódios.

O estúdio de animação Iluminuras surgiu exatamente da necessidade de captar recursos maiores para os projetos "mais ousados", pois os recursos provenientes do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) da Ancine só estão disponíveis para empresas. O estúdio tem a proposta de criar produtos audiovisuais autorais pra TV, Internet ou VOD. Hoje desenvolvem as séries de animação para TV *Icamiabas* e *Brinquedonautas*. Otoniel e Miralha

(2016) acreditam que o Iluminuras contribui para o desenvolvimento da animação como um campo de trabalho viável na região, onde o animador pode viver dessa arte como qualquer profissional da arte, compatível com um design gráfico, um desenhista publicitário, um diagramador, um editor, por exemplo. Também representa uma afirmação artística da animação na Amazônia, pois os posiciona como criadores e produtores de conteúdos audiovisuais com a intenção de alcançar o Brasil e o mundo. Atualmente a equipe de animadores é formada por 6 animadores, e 6 assistentes de animação: dois roteiristas, uma produtora executiva, um editor/*composer*, um assistente de *composite*, um diretor/*concept art*/*storyboarder*, um produtor/diretor de animação, um ilustrador de cenários, um assistente. Da equipe, 6 foram alunos do Laboratório de Animação e 5 foram instrutores (David Matos: roteiro e dublagem; Otoniel: Desenho de Personagem e Animação; Elison Ribeiro: Desenho Animado; Andrei Miralha: Desenho Animado e Desenho de Personagem; Marcus Oliveira: Animação Stop Motion). O que reafirma a importância do Laboratório de Animação do Curro Velho como seara de artistas ligados a animação.

CONCLUSÃO

Este trabalho teve o objetivo de estabelecer aproximações entre o modus operandi do Laboratório de Animação do Curro Velho e alguns pontos fundantes da Discipline Based Art Education. Em resumo, os alunos são iniciados à arte da animação de maneira que desfrutem das quatro formas de lidar com arte que asseguram exatamente a experiência ofertada pela arte: "contribuição ampla ao desenvolvimento e às experiências humanas". Para Eisner "primeiramente a arte, isto é, as imagens e eventos cujas propriedades fazem brotar formas estéticas de sentimentos, é um dos importantes meios pelos quais as potencialidades da mente humana são trazidas à tona" (p. 91). A produção de arte (o fazer) auxilia o aluno a pensar sobre a criação de imagens visuais, enquanto este também pode ser ajudado a ver (o ver) inteligentemente as qualidades da obra de arte como força expressiva, coerência, discernimento e inventividade. Ao mesmo tempo, o contexto (o contextualizar) ensina o aluno a situar sua produção no tempo e espaço, enquanto aprende a entender os vários ângulos que podem ser empregados quando se analisa uma obra (o julgar). Sem esquecer que todas as atividades devem estar em plena sintonia com a experiência. Para Eisner:

> Nenhum programa de artes desprovido deste tipo de experiência, ou que não abra as portas para estas experiências, realiza sua missão. E nenhuma porta pode ser aberta sem currículo que contenha tanto estrutura como mágica. Sem estrutura, não se

> consegue automaticidade. E, sem automaticidade, não se atinge a internalização. E, sem internalização, não há mágica. (EISNER, 2005, p. 93).

O artigo também teve como objetivo demonstrar como as oficinas da Fundação Curro Velho, especialmente as que compõem o Laboratório de Animação, são fundamentais para o desenvolvimento e para a perpetuação da arte que se faz no Estado. Durante a pesquisa foi constatado a importância do Laboratório para a composição do quadro de artistas e de produtoras que atuam nessa área atualmente na cidade de Belém, como o Muirak Studio e o Iluminuras. Este movimento crescente é fruto de um conjunto de ações educacionais e mesmo de oportunidades, que mesmo feitas e dadas com dificuldade, às vezes, são profundo valor para o desenvolvimento da animação no Estado.

REFERÊNCIAS

ANIMAÇÃO PARAENSE é selecionada para o Anima Mundi. 2009. Disponível em: <https://www.noticias.orm.com.br>. Acesso em: 20 abr. 2014.

ANIMAÇÃO PARAENSE no Aniversário da Estação das Docas. Disponível em: <https://www.estacaodasdocas.com.br>. Acesso em: 19 abr. 2014.

AUDIOVISUAL GANHA 15 Novos Curtas Premiados Pelo Culturanimação. Disponível em: <https://www.jornalismocult20.blogspot.com.br>. Acesso em: 18 de abr. 2014.

BELÉM Vai Ter Muita Animação. Disponível em: <https://www.cinemaufpa.blogspot.com.br>. Acesso em: 21 abr. 2014.

CIRCUITO GRATUITO Celebra Dia da Animação. Disponível em: <https://www.diariodopara.diarioonline.com.br>. Acesso em: 20 abr. 2014.

CONCURSO DE Curtas de Animação é Lançado no IAP. Disponível em: <https://www.portalcultura.com.br>. Acesso em: 20 abr. 2014.

DIA INTERNACIONAL da Animação. 2013. Disponível em: <https://www.portal.ufpa.br>. Acesso em: 17 abr. 2014.

EISNER, Elliot. Estrutura e mágica no ensino da Arte. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte-educação:** leitura no subsolo. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ (Brasil). Institucional. Belém, out. 2013. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/institucional>. Acesso em: 10 jan. 2015.

MIRALHA, Andrei. **Dá asas à animação paraense**. Disponível em: <https://www.diariodopara.com.br>. Acesso em: 17 abr. 2014.

NASCIMENTO, Mônica Sabaa Srur. **Ação Governamental** – um caso específico Fundação Curro Velho. Belém, Pará, 1993. 70 f. Monografia (Bacharelado em Ciências Econômicas) – Universidade da Amazônia (UNAMA), Belém, 1993.

ENTREVISTAS:

FRANÇA, Eliézer. Belém, 2016.

LEÃO, Francisco. Belém, 2016.

MIRALHA, Andrei. Belém, 2016.

OLIVEIRA, Otoniel. Belém, 2016.

A AMAZÔNIA EM IMAGENS PARA A INFÂNCIA: A IDENTIDADE CULTURAL NOS LIVROS INFANTIS DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO PARÁ

MSc. em Artes, Brisa Caroline Gonçalves Nunes (UFPA)

RESUMO

Este artigo apresenta um desdobramento da pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Artes da UFPA, concluída em junho de 2016, realizada sob orientação do Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza. Consiste em um percurso reflexivo sobre as imagens para a infância presentes nos livros ilustrados paraenses da Biblioteca Pública Estadual Arthur Vianna, da Fundação Cultural do Pará. O livro ilustrado, enquanto bem cultural, veicula através das linguagens verbal e visual, narrativas sobre osdiversos imaginários de tempos e lugares; as ilustrações, enquanto códigos visuais, transmitem mensagens, põem em circulação discursos dos quais emergem relações de identidade e pertencimento, traços de pensamentos colonizadores ou descolonizadores, relações étnico-raciais, convenções e estereótipos, ou seja, relações políticasque tornam as páginas do livro, territórios de poder em constante transformação. Assim, esperamos colaborar para a compreensão dos múltiplos discursos em torno da cultura amazônica e sua representação pela linguagem visual, a partir do acervo encontrado na biblioteca da FCP.

Palavras-chave: Ilustração, Cultura Amazônica, Fundação Cultural do Pará.

ABSTRACT

This article aims to unfold a master's degree research, developed at the Postgraduate Arts Program/UFPA, completed at June 2016, under the guidance of Professor Doctor José Afonso Medeiros Souza. It consists in a reflective route about the images for childhood, presented at the children's picture book from Pará, into the Public Library at the Cultural Foundation of Pará (FCP). The picture book, as a cultural patrimony, through verbal and visual languages, ventilates narratives about imaginary of different times and places; illustrations, as visual codes, communicates messages, circulates discourses, brings subjects of identity and belonging, colonizer or decolonizer's thoughts, ethnic-racial relations,

conventions and stereotypes, that is, political issues that turns the book's pages a power territory in constant transformation. This way, we hope to improve the comprehension about multiples discourses around Amazon culture and it's visual presentment, since the FCP's collection.

Key words: Illustration, Amazon culture, Cultural Foundation of Pará.

A ilustração para livro infantil vem ganhando espaço nas discussões sobre o fenômeno alfabetizador, considerado não somente a partir dafamiliarização com as letras, mas também com os códigos da linguagem visual, necessários para a leitura e interpretação do mundo. Tais discussões nos levam a pensar sobre o lugar, a função e a importância da imagem na sociedade contemporânea, caracterizada pela profusão de imagens dos mais variados tipos e funções.

A ilustração, geralmente é compreendida como imagem que acompanha um texto, podendo fazer parte de livros, revistas, jornais, peças publicitárias, livros de artista, sites e etc. Queremos abordar aqui a ilustração impressa, que divide o espaço da página do livro com um texto. Mais do que apenas "decorar" ou atuar como "enfeite" na página, a ilustração vem sendo estudada como imagem autônoma, que apesar da ligação com o texto, estabelece um universo interpretativo próprio.Fanny Abramovich(1995), ressalta a importância das ilustrações e das várias linguagens – verbais, visuais, sonoras e gestuais –para a realização de múltiplas leituras que o leitor e também o educador podem despertar através do livro. Para Abramovich,

> "Esses livros [...] são sobretudo experiências de olhar... De um olhar múltiplo, pois se vê com os olhos do autor e do olhador/leitor, ambos enxergando o mundo e as personagens de modo diferente, conforme percebem esse mundo..." (ABRAMOVICH, 1995, p. 33).

Mais recentemente, Sophie Van der Linden, em *Para Ler o Livro Ilustrado* (2011), nos conduz por um mergulho nos aspectos deste, pelo qual é possível observar as variadas maneiras de articular não somente a ilustração com o texto, mas também as páginas duplas, o movimento de folhear, a expressão de tempo e espaço, as tensões, a narratividade e, entre outros, a materialidade do livro, enquanto elemento expressivo. Logo, o livro ilustrado traz em si uma gama de significação entre linguagens diferentes, cada uma desempenhando um papel na experiência de "leitura" e a ilustração é parte desse processo.

Diante dessas considerações, neste estudo pretendemos desdobrar um capítulo de minha dissertação de mestrado intitulada "Da ilustração de livro infantil ao imaginário amazônico: mergulhos em *A história das crianças que plantaram um rio*" (2016), tendo como objeto de estudo a representação visual da Amazônia a partir das ilustrações locais, ou seja, produzidas em Belém e proximidades. Realizamos, para isso, uma consulta aos livros de autores/ilustradores paraenses da biblioteca da Fundação Cultural do Pará.

Na esteira da análise crítica de imagens, os Estudos Visuais constituem um campo resultante de novas epistemologias, trazidas pelo século XX, como a fenomenologiabachelardiana, a hermenêutica – em que a semiótica abraça as formas não verbais de comunicação – e em maior proximidade, o pós-estruturalismo, que desmonta as estruturas enrijecidas e modelizantes da compreensão do homem e suas manifestações. Català Domènech (2011) nos apresenta as bases fundantes dessa disciplina, que tem origens em concepções divergentes da maneira com que a historicidade clássica vem abordando as manifestações artísticas.

O autor propõe que adentremos a complexidade que está por trás das mais variadas camadas de significados contidos nas imagens. Não se trata de abandonar a estratégia clássica de interpretação, obtida através de descrição, interpretação e compreensão do contexto histórico – a catalogação – que acaba por imobilizá-la, mas, busca ampliar os limites dessa compreensão que é necessária, porém incompleta:

> Trata-se simplesmente de colocar sobre a mesa os mais variados fatores que constituem a fenomenologia visual e sua materialização no que denominamos imagens para poder leva-los em conta na hora de interpretar o que vemos, tanto diretamente da realidade como por intermédio de sua representação ou expressão visual. (DOMÈNECH, 2011, p.20).

Sob a perspectiva *temporal* (clássica), a forma e os dispositivos retóricos que as imagens utilizam, a maneira como constroem a representação, os aspectos intrínsecos da visualidade acabam ocultados pela história. É válido considerar que a forma das imagens – relacionada pelo autor ao aspecto *espacial* – mais o aspecto *temporal*, ou seja, as aproximações socioculturais não se excluem, elas se combinam para revelar mais profundamente a fenomenologia da visualização (DOMÈNECH, 2011, p.78).

Certamente o discurso etnocêntrico atribuído à historicidade clássica, que exclui as produções das demais partes do mundo, anteriormente encaradas como marginais ou insuficientes também não mais se sustenta. Diversos autores indicam que a visualidade de um

povo ou de uma cultura está ligada a seu modo de representar a realidade, de acordo com o paradigma estabelecido em seu tempo. Para Argan:

> A arte não é portanto o produto de algumas culturas evoluídas (a Europa, o Oriente asiático), mas de todas as culturas; um pouco mais tarde, quando se começar a avaliar sob o aspecto estético, e não apenas etnológico, as descobertas figurativas das grutas paleolíticas, admitir-se-á mesmo a hipótese de essa ser uma atividade absolutamente primária, pré cultural e pré-histórica, do espírito humano (ARGAN, 1988, p.84).

Tal compreensão do fenômeno visual revela a complexidade por trás do ato de ver: a leitura visual que fazemos das imagens não é automática, tampouco neutra. Nosso olhar é condicionado pela cultura à qual pertencemos. Todas as imagens – criadas, fotografadas, memorizadas – não somente as artísticas, constituem uma esfera de construção sobre o real e carregam consigo ideias e pensamentos, alternativas que apontam um mundo cognoscível através do visível.Ao contrário de buscar respostas, essas nuances teóricas propõem uma alternativa epistemológica que não se afirma como única possível, mas como uma possibilidade entre outras, até que outros apontamentos reconfigurem as abordagens estabelecidas.

Para conhecer os traços da ilustração infantil no Pará, consultamos o acervo da FCP, na Biblioteca Pública Estadual Arthur Vianna, que reúne uma amostra significativa de livros nacionais, locais e traduções de livros estrangeiros. Na estante de autores paraenses, os livros datam das décadas de 80, 90 e dos anos 2000 em diante, produzidos por editoras locais ou de outros estados, num total de 59 títulos.

Desviandodo intuito de catalogar esse grupo de amostra, faremos um percurso por alguns exemplos, dos quais percebemos duas temáticas predominantes: a primeira envolve a Amazônia, histórias indígenas, ribeirinhas ou urbanas (Belém ou interior), sobre mitos e lendas fantásticas. A segunda é uma temática livre, em que a relação com o contexto local se realiza de maneira difusa e a infância detém a ênfase.

Temas amazônicos gerais

As ilustrações observadas podem revelar um olhar mais ou menos atento do ilustrador, quanto aos elementos concernentes à visualidade da região, ou podem estar ligados a códigos mais gerais de representação. Um exemplo é a representação da água no livro *Barquinho de papel e outros poemas para crianças* (2010), de Ivone Gaia Maués com ilustrações de Toni, no qual a ilustração mostra um rio de águas azuis (fig.01).

Verificamos nesse exemplo a preferência pela convenção da água oceânica, diferente da coloração de água cor de barro dos rios da região. Sabemos que a hidrografia local permite encontrar diversos tons de água e ainda desconhecemos as intenções do ilustrador em representar uma paisagem amazônica. Reiteramos, neste exemplo, que a imagem é uma construção, a realidade participa como matéria primeira, fornece dados que serão elencados pelo ilustrador, sujeitos à regras e convenções da representação visual, de acordo com o estilo, época ou a percepção que fazemos da realidade em torno.

Em contrapartida, o livro *Negrinho do Pará* (2003), de Domingos Conceição, ilustrado por Wagner Smith Santos, traz um olhar atento, voltado para a visualidade urbana. Os desenhos aquarelados, em um estilo que se aproxima da charge, traz a inédita paisagem de uma periferia de Belém às páginas do livro ilustrado, pelas quais os códigos sociais transparecem nas pessoas, seus hábitos e posturas, moradias e na estrutura urbana da paisagem (fig.02),além das especificidades na representação dos personagens negros – tons de pele, formato de nariz, boca, cabelos.

Mostrar pela ilustração as características comentadas é contribuir para a legitimação de culturas consideradas não hegemônicas,reafirmando o papel do livro como bem cultural e democrático.Ana Maria Machado, (MACHADO, In OLIVEIRA, Rui, 2008, p.20 -21), revela que durante muito tempo a ilustração brasileira teve dificuldades de se reconhecer como tal, reproduzindo a visualidade e a plasticidade dos cânones europeus e norte-americanos(MACHADO, In OLIVEIRA, Rui, 2008, p.20 -21). Esse aspecto também é ressaltado por Abramovich (1995, p.36), ao comentar sobre a presença de estereótipos colonizadores na ilustração brasileira, em que ética e estética se aliam para reforçar padrões, de modo que a mestiçagem brasileira, a princípio, não encontra espaço nas páginas do livro.Atualmente as editoras vem buscando diminuir tal impasse através de escolhas criteriosas de histórias e ilustrações que contemplem as matrizes culturais diversas. Juntamente com o conteúdo dos textos, a ilustração possui forte impacto na formação do olhar dos pequenos leitores, pois também se constitui como canal de pensamentos, padrões e visões de mundo.

Figura 01: À esquerda, ilustração de Barquinho dePapel(2010).
Figura 02 (à direita): Ilustração de Negrinho do Pará(2003).
Fonte: acervo da biblioteca da FCP

Temas indígenas

Outra matriz cultural observada é a indígena. As histórias que remetem exclusivamente a esse universo se fazem presentes nos livros de Bella Pinto Souza, em *Uerê, o pequeno guerreiro pauxis* (2002), *O rapto do curumim* (2004) e em *Aventuras de Thales* (2011). As ilustrações ficam à cargo dos cartunistas André Fortes e Jõao Bento, com desenhos realizados à mão e coloridos digitalmente, mesma técnica das ilustrações de João Bosco em *Anani, a árvore que chora* (2012), de Andersen Medeiros. Em *Índio* (1989), de Heliana Barriga, o ilustrador Rubens Shinkai também traz a linha como elemento chave, havendo nesse livro um uso especial da fonte, em que o texto vem em primeira pessoa, em letra manuscrita.

Nesse conjunto, percebemos diferentes sistemas de representação imagética para o indígena amazônico, quando comparamos uma ilustração de J. Bosco com uma de R. Shinkai: a primeira, traz o indígena amazônico à maneira do indígena norte-americano (fig.03). A segunda, por sua vez, o aproxima de um estilo ingênuo, porém com alguma preocupação em aproximar traços identitários, pela presença mais detalhada da pintura corporal do indígena, a maneira como usam os cabelos, a nudez, suas brincadeiras (fig.04).

É interessante ressaltar que ambos os estilos partem de sistemas de representação figurativos, ou seja, buscam identificação com a realidade – paradigma que sustentou a cultura européia durante vários séculos. Traçando uma linha comparativa com a arte indígena, observamos que a mesma desenvolve um sistema de representação diferente, mais voltada

para o uso de formas geométricas e padrões gráfico-plásticos. Evidencia-se, portanto, um olhar "outro" que interpreta diferentes mundos estéticos e os traduz visualmente conforme o paradigma representacional do qual faz parte.

Figura 03 (à esquerda): Ilustração de *Anani, a árvore que chora* (2012), por J. Bosco.
Figura 04 (à direita): ilustração de *Índio* (1989), por R. Shinkai.
Fonte: acervo da biblioteca da FCP

Paes Loureiro em *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* (2000) evidencia, entre outras considerações, que é a partir da relação do homem com o ambiente que a cultura se constrói, estabelecendo um estilo de vida e uma maneira de conceber a realidade, os fenômenos e ainda, encontra fundamentos para a percepção e educação do seu olhar: "[...] é pelos sentidos atentos à natureza magnífica e exuberante, que o envolve, que o homem se afirma no mundo objetivo e é por meio deles que aprofunda o conhecimento sobre si mesmo." (PAES LOUREIRO, 2000, p.85).

É interessante observar a presença significativa dos cartunistas na ilustração paraense, de modo semelhante às origens da ilustração infantil em outras partes do Brasil. Aausência de um profissional exclusivo para a ilustração, conferiu aos cartunistas o pioneirismo nesta atividade, que trazia no uso da linha, a comicidade e o humor de personagens e ações. Na biblioteca da FCP, André Fortes, João Bosco e João Bento, além de Birantan Porto, no livro *Cadê o Verde que estava aqui* (2004), de sua autoria, realizam trabalhos de longa data com charges e caricaturas, para jornais, revistas e salões de humor.

É necessário considerar que o estilo do desenho é apenas um dos elementos que compõem o livro ilustrado. Diferentemente da charge e do *cartoon*, que condensam um significado sozinhos, a ilustração precisa estar adequada à sequência com as outras imagens, produzir sentidos ao lado de textos e com o corpo total do livro, além do direcionamento infantil. Percebemos uma mudança, por exemplo, na ilustração de André Fortes, que entre *O*

rapto do curumim(2004), e em*Tucupi, o pato promesseiro*(2007), a escolha das cenas e a adequação à estrutura do livro indicam um maior entendimento do alcance da ilustração.

Temas ribeirinhos

Encontramos sete títulos com temática exclusivamente ribeirinha, todos lançados a partir dos anos 2000. Na sequência cronológica, o primeiro é *Cachimbinho: um menino da Amazônia* (2001), de Bella Pinto Souza, ilustrado por Guilherme Leite e Jorge Mardok. As ilustrações exploram as linhas em hachuras, para mostrar personagens com traços indígenas, cenários de rios e palafitas, a natureza, os utensílios, os festejos, entre outros elementos das comunidades (fig.08).Em *A lenda da santinha de Nazaré* (2005), de Mizar Klautau Bonna, também observamos a mesma atenção do ilustrador Moriel, em representar em traços simples e infantis, a vegetação, os tipos de moradia e hábitos das pessoas, a alimentação e as vestimentas, no contexto de uma Belém rural do passado (fig.09).

Figura 08 (à esquerda): Ilustração de Guilherme Leite e Jorge Mardok (2001).
Figura 09 (à direita): Ilustração de Moriel (2005)
Fonte: acervo da biblioteca da FCP

Em *Procura-se um inventor* (2010), de Daniel Leite, com ilustrações de Maciste Costa, as ilustrações buscam uma integração diferente entre as linhas de contorno das figuras e as manchas de aquarela, como se diluísse o limite entre desenho e pintura. *Pedrinho e o peixe azul* (2007), escrito e ilustrado por Maciste Costa, aborda a infância ribeirinha. As linhas revelam, com um atencioso contraste de claros e escuros, elementos da vegetação, da

habitação, de locomoção, as águas do rio, as pessoas e animais, em especial o peixe, em um estilo que valoriza a riqueza de detalhes (fig. 10).

Temos, em seguida, *Um caboclo enrolado, um jumento empacado, um cachorro aloprado* (2009), de Bella Pinto Souza. O traço de João Bento retoma as páginas, com um tratamento mais cuidadoso, especialmente no uso das cores, trabalhadas em lápis de cor e giz de cera (fig.11). Os elementos comuns da vida de interior também aparecem, a representação da figura humana já indica a mestiçagem entre as raças branca, negra e indígena.

Figura 10(à esquerda): ilustração de Maciste Costa (2007)

Figura 11 (à direita): ilustração de João Bento (2009).
Fonte: acervo da biblioteca da FCP

Encontramos na temática ribeirinha, trazida poresses livros, a presença da natureza, o afastamento da vida cosmopolita, diferenciadora do modo de vida e da construção estética de mundos visuais. Para entender o contexto por trás dessa singularidade, Paes Loureiro (2000, p.57) revela dois traços distintos da cultura amazônica em geral: uma cultura urbana, existente nas capitais e cidades médias, e uma cultura rural, presente entre os ribeirinhos, as fazendas, pequenas comunidades às margens dos rios, comunidades quilombolas, vilas de produtores agrícolas, cabendo aqui a expressão conhecida como “interior”.

A cultura urbana, na visão do autor estabelece intensas trocas simbólicas com outras culturas, dada a integração pelos meios de comunicação, pelo sistema educativo (escolas e

universidades), comércio de bens e serviços, entre outros. A cultura rural conserva alguns valores diretamente ligados às relações do homem com seu lugar de origem. Para Paes Loureiro,

> A cultura do mundo rural de predominância ribeirinha constitui-se na expressão aceita como a mais representativa da cultura amazônica, seja quanto aos seus traços de originalidade, seja como produto da acumulação de experiências sociais e da criatividade de seus habitantes. Aquela em que podem ser percebidas, mais fortemente, as raízes indígenas e caboclas tipificadoras de sua originalidade, florescentes ainda em nossos dias. Contudo, é preciso entender que a cultura do mundo ribeirinho se espraia pelo mundo urbano, assim como aquela é receptora das contribuições da cultura urbana. Interpenetram-se mutuamente, embora as motivações criadoras de cada qual sejam relativamente distintas. (PAES LOUREIRO, 2000, p.57).

No livro *A menina Onete: travessias & travessuras* (2013), escrito por Antônio Santos e Josivana Rodrigues, o ilustrador Artur Dias mostra a vida ribeirinha, paisagens, tipos físicos, através da pintura digital, fazendo uso de montagens de cores e texturas de aparência leve, sem linhas de contorno (fig.12). Observamos, ao lado de elementos que caracterizam suas ilustrações com as cores e traços da região, um boto muito semelhante a um golfinho, típico de águas salgadas.

Figura 12: Ilustração de Arthur Dias (2013)

Fonte: acervo da biblioteca da FCP

Vemos então um exemplo de trocas culturais,em que a representação imagética pode se pautar mais nos modelos de nosso repertório, do que na observação de formas específicas.Jaques Aumont, considerando os ensaios de E. H. Gombritch, afirma que “a imagem tem por função primeira garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual, desempenhando o papel de ‘descoberta do visual’.” (AUMONT, 1993, p.81). Nesse sentido, a representação visual do botoseria interessante, pois em apresentando sua

forma e tamanho diferentes, as páginas do livro contribuiriam para a formação de um imaginário a partir da diversidade de espécies amazônicas.

Os temas de infância livre

Entre os livros que abordam a infância de maneira geral, foram encontrados 27 títulos, dentre eles constam pequenas histórias, contos e poemas, nos quais a temática amazônica surge nas entrelinhas ou como horizonte de fundo. Encontramos dois livros ilustrados por artistas plásticos da cidade, algo que revela uma vertente da formação dos ilustradores diferente da charge. Banho de Chuva (1990), escrito por Paulo Nunes e ilustrado por Tadeu Lobato,apresenta ilustrações que se aproximam da linguagem plástica da criança, com pinturas ingênuas e texturas em garatujas e rabiscos. Essa escolha reflete a obra do ilustrador, que, na altura dos anos 90, explorava o abstracionismo e para esse livro, experimentou um retorno ao figurativo117 (fig.13).

É também nos espaços da abstração que Emanuel Nassar ilustra *Mosquito qu'engoliu o boi* (2002), do mesmo autor, a partir do qual somos conduzidos às brincadeiras de infância pela expressão minimalista, que explora os espaços em branco e o preenchimento de texturas quase uniformes da página, os quais o leitor preenche com suas próprias imagens mentais (fig. 14).

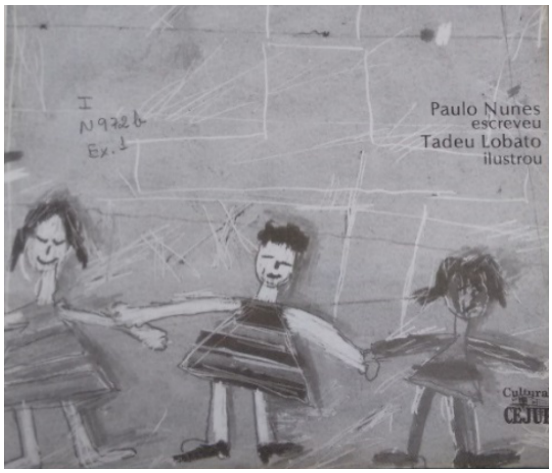


Figura 13(à esquerda): ilustração de Tadeu Lobato (1990)
Figura 14 (à direita):ilustração de Emanuel Nassar (2002).
Fonte: acervo da biblioteca da FCP

Apesar de encontrarmos apenas dois títulos, as imagens desses livros conversam com o contexto das Artes Plásticas em Belém, que, a partir da década de 60, veio passando por

[117] Informação disponível em um breve currículo do ilustrador contido no mesmo livro.

diversas transformações em prol de uma atualização da produção artística local, em relação ao Modernismo já iniciado em outras partes do país (RIBEIRO, 2011, p.30). A mencionada criação da Faculdade de Arquitetura da UFPA, em 1964, resultou em um entrosamento singular com as artes plásticas, sobre o qual Ribeiro comenta:

> As aulas práticas de arte na Escola de Arquitetura na Universidade Federal do Pará, assim como a promoção de salões de arte, que traziam em seus programas o trânsito de experiência artística por meio de trocas de ideias, palestras, cursos livres e exposições estimularam, sobremaneira, as discussões sobre a atualização artística ao longo da segunda metade do mesmo século na região; grande parte dos artistas que se projetaram nas três últimas décadas do século XX estudou na Escola de Arquitetura, como é o caso de Dina Oliveira (1951), Emanuel Nassar (1949), Osmar Pinheiro (1950-2006), Valdir Sarubbi (1939-2000) etc. (RIBEIRO, 2011, p.42).

Os trabalhos do ilustrador Mario Baratta, também com formação na mesma Faculdade de Arquitetura, voltam-se diretamente para a ilustração infantil, em livros da Coleção Primeiras Histórias: *A anta Antônia*, *A Perereca Sapeca* e *Minha Historinha,* todos de 1985, e ainda *A Abelha Abelhuda*, de 1987, escritos por Heliana Barriga. Também encontramos aquarelas de Baratta em *O mistério do casarão* (1996), de Rafael Costa, que traz cenas urbanas e rurais da paisagem interiorana da região, e também em *Belém: cidade das mangueiras* (2008), de Darcy e Ítalo Flexa Di Paolo, cujas ilustrações mostram em tons de amarelo vibrante, diversos olhares sobre Belém (fig.15).

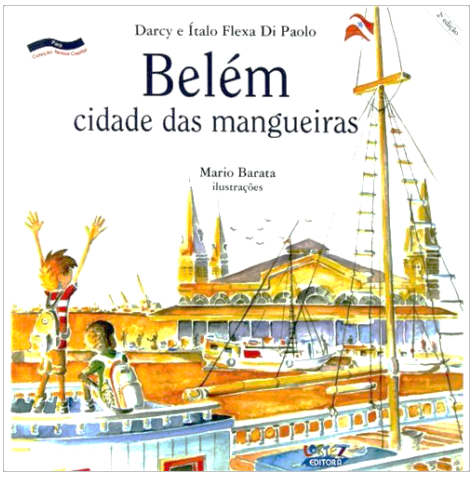


Figura 15: Ilustração de Mario Baratta (2008)

Fonte: acervo da biblioteca da FCP

Virando a página

A variedade de livros disponíveis na biblioteca infantil ainda permite abertura a muitas questões, haja vista que apenas alguns títulos foram comentados. Através dessas amostras, percebemos que a ilustração paraense, nessa modalidade é bastante recente; os livros mais antigos constam da década de 80 e pertencem à Coleção Primeiros Passos, mencionada anteriormente, bem como a maior parte das produções foi realizada a partir dos anos 2000, ou seja, somente quinze anos atrás. Esse dado pode estar por trás da evidente necessidade de amadurecimento do trabalho de nossos ilustradores, editores e projetistas gráficos, seja pela falta de formação direcionada à essa área, seja pela proximidade com outras áreas da publicidade e até mesmo pelo desconhecimento sobre desenvolvimento infantil.

Observamos que o mesmo cuidado e atenção conferido ao texto, em muitos casos não é dado às imagens, como se a qualidade destas não tivesse tanta importância, de modo a comprometer a qualidade do livro como um todo, pois a experiência de leitura se transforma com a imagem que lhe constitui. A tarefa do ilustrador está para além do desenho, do estilo ou técnica – esses fatores são importantes, mas jogam a favor de um discurso visual a ser construído no livro como um todo, desenvolvendo-se página a página, constituindo em qualidade plástica uma ideia sobre o texto.

Encontramos também muitos livros com desenhos coloridos digitalmente, o que revela que os ilustradores aderiram ao meio digital, pois trata-se uma opção rentável, podendo ser muito eficaz em possibilidades plásticas, mas que precisa também amadurer no caso de alguns trabalhos, como em *O rapto do curumim* (2004), *Aranha, para os mais íntimos* (2002), *Mapinguari, o guardião da floresta* (2004) e *Leleca na terra do sim* (?), entre outros, em que o mau uso de efeitos digitais e o excesso de cores acabam gerando poluição visual.

Observamos a presença vibrante dos desenhistas de charges e *cartoons*, influências do estilo de quadrinhos norte americanos, e ainda, referências dos movimentos artísticos que atravessaram Belém, que ainda representam parcela significativa de uma busca por uma identidade local, na troca com outros contextos culturais. Não detectamos, ainda, a presença de profissionais exclusivamente voltados para a ilustração de livro infantil, embora tenhamos encontrado ilustradores e editores que se dedicaram a aparfeiçoar o entendimento sobre essa linguagem diferenciada.

Mesmo nas produções a partir dos anos 2000, a grande maioria dos livros não menciona o ilustrador na ficha catalográfica; quando mencionado, ocupa um espaço ao lado de informações técnicas e algumas vezes na capa, ou ainda, somente em sua discreta

assinatura no canto das páginas, como no caso de Arthur Dias, em *A menina Onete*. Ao buscarmos informações sobre o livro na internet, os textos e notícias disponíveis, em muitos casos também omitem as imagens, abordando a narrativa, a história de vida do autor e até o contexto da região norte. Apesar disso, as produções mais recentes de editoras locais, já trazem o nome do ilustrador na ficha catalográfica, ao lado do autor, o que pode significar uma abertura ao reconhecimento da imagem e seu papel na formação do público jovem leitor e fruidor.

Em nosso percurso, não foram discutidos aspectos mercadológicos, mas sabemos que eles estão por trás de muitas publicações que preenchem as estantes de livros paraenses. As dificuldades de publicação são conhecidas, devido à ausência de um grande público economicamente ativo, consumidor de produtos culturais como livros, histórias em quadrinhos, filmes, discos, frequentador de cinemas e teatros, estimulador de um mercado competitivo de editoras. São reflexos da própria falta de políticas educacionais efetivas para a formação de pessoas, restritas em torno do mercado de trabalho, de modo a negligenciar a importância dos bens culturais.

Apesar de muito recentes, vários trabalhos de ilustração alcançam valiosa correlação, identificável com a visualidade do meio urbano, ribeirinho, etc, permitindo que nossos pequenos leitores tenham contato com esse imaginário, também recriado pelas imagens . Ainda são poucas as iniciativas pedagógicas que observam as ilustraçõesde modo crítico, por exemplo, pela via das relações de identidade e pertencimento.

Podemos inferir que em Belém, o *status* que as ilustrações infantis já adquiriram no cenário estrangeiro e em alguns estados do Brasil ainda é acanhado, mas já assiste a um alvorecer, à medida em que autores, ilustradores, *designers* gráficos e editores se dão conta das potencialidades, dos conteúdos expressos no estilo, nas cores, na maneira de representar a Amazônia, que conversa com outras culturas e/ou busca referências em nossa própria visualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. São Paulo: Editora Scipione, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. **A forma do real**. Tradução de Lizandra Magon de Almeida. São Paulo: Summus, 2011.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas, volume 4**: cultura amazônica, uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

NUNES, brisa. **Da ilustração de livro infantil ao imaginário amazônico: mergulhos em "A história das crianças que plantaram um rio".** Belém, 2016. 148f. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Ciências das Artes/ICA, UFPA, Belém, 2016.

OLIVEIRA, Rui de. **Pelos jardins boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SANTOS, Ilton Ribeiro dos. **As transformações do panorama artístico de Belém – 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo**. Belém, 2011. 135 f.Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Ciência da Arte / ICA, UFPA, Belém, 2011.

A AMAZÔNIA COMO LUGAR DE CONFLITO: O CASO DO NATURALISMO INTEGRAL.

Mestranda Carmen Palumbo (PGEHA, MAC/USP)

RESUMO

Este texto analisa o desencontro ocorrido entre Pierre Restany e parte da classe artística brasileira por ocasião do lançamento do Manifesto do Naturalismo Integral, escrito pelo crítico francês, em agosto de 1978, nas águas do Rio Negro e definido, por uma parte da crítica brasileira, como uma tentativa de "extrativismo cultural" e uma forma de neocolonialismo europeu. Serão analisados, especificamente, os textos: *o Manifesto do Rio Sena* de Rubem Valentim e Francisco Bittencourt (1979) e *Re-escrevendo a História da Arte Latino-americana* (1997), do crítico Frederico Morais. O objetivo deste estudo é abordar as diferentes representações de "paisagens" presentes nos documentos analisados e as subjacentes visões da arte: por um lado, a floresta exótica e "sublime" evocada por Restany através do conceito de "choque amazônico" e sua inserção na teorização de uma arte planetária e internacional e, por outro, a Amazônia enquanto território de luta e resistência no processo de construção da identidade brasileira nos escritos daqueles autores que, como Mário Pedrosa e Frederico Morais, pleitearam a afirmação de narrativas historicamente subalternizadas, contribuindo à criação de uma "gnose liminar", ou seja, de um novo lugar de enunciação na história da arte.

Palavras-chaves: Amazônia, Naturalismo Integral, conflito, colonialismo cultural.

ABSTRACT

The essay presents the mismatch between Pierre Restany and the brazilian artistic class at the time of the launch of the Manifesto of Integral Naturalism, written by the French critic in August 1978, in the deep river of Rio Negro, and defined, by part of Brazilian critics, as an attempt to make a "cultural extractivism" and a kind of European neocolonialism. Specifically, it will be analyzed the texts: The *Manifesto do Rio Sena* by Rubem Valentim and Francisco Bittencourt (1979) and *Re-escrevendo a História da Arte Latino-americana* (1997), by the critic Frederico Morais. The purpose of this paper is to analize the different

representations oflandscape present in the documents analyzed and the underlying differents views of art: on the one hand, the exotic and "sublime" forest evoked by Restany through the concept of "Amazonian shock" and its insertion in the theorization of a planetary and internacional art, and, on the other, the Amazon as a territory of struggle and resistance in the process of constructing the Brazilian's identity in the writings of those authors who, like Mário Pedrosa and Frederico Morais, undertook to the affirmation of historically subordinate narrations, contributing to the creation of a "border gnosis", that is, of a new place of enunciation in the history of art.

Key-words: Amazon, Integral Naturalism, conflict, cultural colonialism.

Introdução

Objetivo do texto é refletir sobre a oposição revolução estética versus revolução política, a partir da análise de um acontecimento da história da arte contemporânea: o desencontro de Restany com parte da crítica brasileira dos anos 70, ocorrido em consequência do lançamento do Manifesto do Rio Negro[118], escrito por Restany em 1978 nas águas do Rio Negro, durante a expedição amazônica que o crítico francês empreendeu com os artistas Frans Krajcberg e Sepp Baendereck.

O contexto histórico-político de referência é o Brasil do final da década de 70, no auge do processo de modernização e industrialização do país promovido pelo regime militar; o lugar do conflito é a Amazônia "inventada", com suas especificidades geográficas e geo-políticas de alcance internacional e em sua construção no imaginário coletivo, culturalmente construído pelo olhar eurocêntrico.

A viagem

Entre 14 de julho e 8 de agosto de 1978, Pierre Restany, Frans Krajcberg e Sepp Baendereck empreenderam uma viagem de barco que, por 45 dias, levou o grupo de viajantes a percorrer os rios Purus, Solimões e Negro.

Pierre Restany (1930-2003), critico francês cujo nome está ligado ao movimento do Nouveau Réalisme (1961), é uma das figuras chaves para entendermos o processo de

[118] O Manifesto do Naturalismo Integral é conhecido também como Manifesto do Rio Negro.

internacionalização da arte latino americana que, a partir dos anos 50 até os anos 80, em maneiras diferentes ao longo destas 3 décadas, interessou a produção e a difusão artística e crítica do Cono Sur.

A partir de 1961, ano da participação do críticona VI Bienal de São Paulo à convite de Mário Pedrosa[119], Restany frequentou assiduamente o Brasil e, mais em geral, a América Latina. No Brasil o crítico entrelaçou relações amigaveis e profissionais com artistas como Maria Bonomi, Waldemar Cordeiro, Antônio Dias; com gestores culturais como Niomar Bittencourt[120], Ciccillo Matarazzo, Jean Boghici, Cérès Franco, dentre outros.

Frans Krajcberg (1921-2017), pintor, escultor e gravurista de origem polonesa, chegou no Brasil em 1948, após perder toda sua família em campo de concentração nazista. Em 1951 participou da Primeira Bienal de São Paulo e, em 1957 obteve a cidadania brasileira. Em 1972 mudou-se para Nova Viçosa, no extremo sul da Bahia, onde criou o Sítio Natura, uma área de preservação da floresta atlântica que, além de reunir a casa e o ateliê do artista, ocupa, ainda hoje, uma área de 1,2 km², onde o artista plantou com mais de dez mil mudas de espécies nativas com o intuito de reflorestar parte da Mata Atlântica e de manguezal distruídos pelo extrativismo madereiro.

Ao longo de sua carreira de artista, Frans Krajcberg atuou também como ativista ecológico, denunciando as queimadas no estado do Paraná, o desmatamento da Amazônia, a exploração de minérios no estado de Minas Gerais. Nunca gostou ser chamado de artista plástico, sempre preferiu ser lembrado como militante ecológico.

Sepp Baendereck (1920-1988) foi pintor, desenhista, ilustrador, fotógrafo e publicitário de origem iugoslava, naturalizado brasileiro. Depois dos estudos em direito na Universidade de Belgrado, dedicou-se à pintura e ao estudo das belas artese em Zagreb. Como Krajcberg, viveu o choque da segunda guerra mundial e da invasão nazista em seu país. Em 1948, fixou residência no Rio de Janeiro e começou a trabalhar em uma empresa de outdoor. Em 1957 tornou-se dono da Denison Propaganda S/A, agência publicitária que, em 1978, financiou a expedição ao Rio Negro com Restany e Krajcberg. Sepp começou a se interessar pela Amazônia e pela região Norte em 1974, depois de conhecer os rios Araguaia, Tocantins e

[119]O crítico Mário Pedrosa foi o diretor geral da VI Bienal de São Paulo (1961).

[120] Niomar Bittencourt foi uma dos fundadores do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), tendo sido sua diretora por dez anos. Em 1964 assumiu a direção do jornal Correio da Manhã, até 1969, ano em que Niomar foi presa, tendo os direitos políticos cassados pelo AI-5. Absolvida no ano seguinte, deixou a direção do jornal em 1969.

a Transamazônica. Até o ano da morte do artista, ocorrida em 1988, a Amazônia foi a protagonista absoluta da pintura de Baendereck.

O grupo de viajantes, todos cientes da importância da documentação nos processos artísticos, registrou a experiência em diferente maneiras e formatos. Assim, cada participante, de forma pessoal, contribuiu à produção de um registro polifónico. A expedição foi documentada através do registro fotográfico de Sepp Baendereck, dos diaporâmas de Frans Krajcberg e do diário pessoal de Pierre Restany[121].

Precedente histórico

A expedição do Rio Negro inspirou-se na *Viagem filosófica*do naturalista luso-brasileiro Alexandre Ferreira Rodrigues, um dos mais importantes naturalistas que, entre 1782 e 1792, percorreu os sertões da Amazônia até o Mato Grosso, marcando a história do naturalismo científico pela singular abordagem dos relatos. Pela primeira vez um naturalista descrevia os lugares e as pessoas encontradas na viagem segundo uma perspectiva, ao mesmo tempo, científica e filosófica. A expedição de Restany, Baendereck e Krajcberg re-percorreu parte do trajeto feito por Alexandre, especificamente, parte do Rio Negro e seus afluentes (os rios Vaupés, Tiquié e Apiaú).

A Expedição Filosófica de Ferreira partiu do porto de Lisboa em 1 de setembro de 1783, levando, entre outras pessoas, os desenhistas José Joaquim Freire e Joaquim José Codina, e o jardineiro botânico Agostinho Joaquim do Cabo. A expedição chegou à Belém em 21 de outubro de 1783 e durou nove anos. A partir dela foram gerados vários trabalhos e anotações sobre a região amazônica, registrando informações sobre a fauna, flora e seus habitantes.

Dentro da tradição dos viajantes europeus do século XVIII, a *Viagem Filosófica* representa um exemplo atípico, pela limitada atenção dedicada à observação cientifica do *Systemae Naturae* e pela preeminência dada ao estudo e analise das vantagens econômicas e administrativas derivantes do uso das terras coloniais pela coroa portuguesa.

A aproximação da expedição do Rio Negro de Restany, Krajcberg e Baendereck com a expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira, no particular e com a tradição dos viajantes europeus, de forma mais geral, será um dos elementos que causará vários problemas à

[121] O diário de bordo de Restany foi publicado em 2014 pela editora Wildproject de Marselha. Foi também realizado o filme "Crônicas da viagem ao Rio Negro" gravado pelo cinegrafista André Palluch, contratado por Baendereck para a realização deste documentário.

recepção do Manifesto no Brasil, levando a crítica brasileira a considerar o documentoum eco romântico de inspiração rousseauniana e uma nova tentativa de "extrativismo cultural".

Significativo, neste sentido, é o artigo assinado pelo crítico Jacob Klintovitz e publicado, em 5 de julho de 1979 no Estado de São Paulo, em resposta ao lançamento do Manifesto do Rio Negro na capital paulista. O cabeçalho do artigo *"A noite em que a segunda missão francesa não chegou"* faz alusão ao insucesso do lançamento do Manifesto, comparando a ação civilizadora promovida pelo crítico francês no Brasil à "Missão artística francesa" de 1816,organizada por Joaquim Lebretone composta por um grupo de artistas plásticos (entre eles, o pintor Jean-Baptiste Debret[122]) com o objetivo de estabelecer o ensino oficial das artes plásticas no Brasil e que resultou na criação da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, transformada, em 1826, na Imperial Academia e Escola de Belas-Artes.

Em suma, a crítica de Klintovitz resumiu o pensamento daquela parte da classe artística e intelectual brasileira que considerou a tomada de consciência eco-cósmica de Restany mais um apelo turístico, uma forma de colonialismo cultural, que um sincero apelo à preservação da natureza.

O Manifesto do Rio Negro

A dimensão "sublime" do Manifesto do Rio Negro está resumida noconceito de "choque amazônico" cunhado por Restany durante a expedição fluvial e registrado nas páginas do diário de bordo e ao qual o crítico associará, a partir de 1978, indissoluvelmente à própria "experiência amazônica":

> "Il est 17h30 et je me précipite sur le cahier pour consigner mes impressions et mes notes. La journée a été riche de contacts et d'expériences. Elle se termine en apothéose par un coucher de soleil spectaculaire dont les tropiques ont le secret: embrasement du ciel qui pourpre vire au rose, réflexion de la lumière sur les nuages et des nuages dans l'eau, mise en scène optique grandiose, qui vou coupe le souffle. J'ai du mal a me concentrer sur ma rédaction, troublé que je suis par le spectacle et

[122] Debret publicou em 1831 o livro "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil", documentando aspectos da natureza, do homem e da sociedade brasileira no início do século XIX. A missão artística francesa ainda hoje é considerada um marco da história da arte brasileira.

> les cris d'admiration qu'il suscite chez mes compagnons de voyage. Sepp e Frans sont métamorphosés, émus jusqu'au bord des larmes." [123](RESTANY, 2012, p. 117)

Restany declara no Manifesto que o Naturalismo Integral não representa uma tentativa de criação de um movimento artístico, mas uma proposta, uma plataforma de discussão"aberta à todos", uma tentativa de delinear um ponto de transição de uma tradição obsoleta (aquela das vanguardas) para uma fase de renovação da linguagem artística que possa colocar "ordem no caos da desmaterialização da arte". O texto defende uma "arte naturalista", "essencialista e fundamental", em oposição ao "realismo", ao "caos" da arte contemporânea. Prega o retorno do pensamento e da percepção a uma condição de "natureza original", representada, no texto, pelo Rio Negro.

O pensamento de Restany sobre o Naturalismo Integral molda-se como um discurso filosófico-estético que fala à humanidade na sua totalidade, mais do que à uma parte dela. Um discurso universal e individual ao mesmo tempo, pois o processo de renovação da coletividade pode se dar, segundo Restany, só a partir de uma transformação no plano da consciência individual. Neste sentido, o manifesto do Rio Negro é um convite à aguçar as próprias capacidades perceptivas, para chegar à uma nova linguagem artística que não seja metáfora de nenhum tipo de poder.

Para o critico, o encontro com a "Grande Natureza" se traduz em uma redescoberta pessoal da própria infância e em uma nova fase da próproa atividade de crítico, pois o choque amazônico para Restany não é apenas ligado à imersão numa natureza exótica e exuberante, mas também ao isolamento da civilização urbana, que o leva à um "encontro consigo mesmo", à uma refelxão sobre a relação homem/natureza.

Tendo como norte a trajetória profissional do crítico francês, o conceito de "choque amazônico" nos permite parafrasear a passagem do Nouveau Réalisme ao Naturalismo Integral, e paralelamente, a passagem do conceito de "natureza urbana" à definição de "natureza clorofiliana". O ponto de convergência entre o Nouveau Réalisme e o Naturalismo Integral é metodológico e consiste na abordagem ao real.Como sugerido pelo próprio crítico

---

[123]Tradução nossa: "São 17:30 e vou correndo para o caderno para registrar minhas impressões e comentários. O dia foi cheio de contatos e experiências. Ele termina em apoteose com um pôr do sol espetacular, cujo segredoestá guardado nos trópicos: queimação do céu que de rosa vira roxo, reflexo da luz nas nuvens e das nuvens na água, encenação óptica incrível, de cortar o fôlego. Mal consigo me concentrar na minha escrita, perturbado pelo espetáculo e pelos gritos de admiração que provoca nos meus companheiros de viagem. Sepp e Frans estão transformados, comovidos até o ponto de chorar".

francês nas páginas do diário, o manifesto do Naturalismo Integral está em continuidade com quanto proclamado pelo Nouveau Réalisme. O que diferencia os dois momentos não é a dinâmica de apropriação do real (comum aos dois movimentos), mas a definição de natureza: moderna, repleta de objetos industrializados, de máquinas e aberta às modificações permanentes do progresso técnico, no caso dos novos realistas, e clorfiliana-sentimental, fonte de "oxigênio mental" no caso do naturalismo integral.

Como dizer que a operação de acumulação de objetos/natureza típicos da modernidade (materiais reciclados, descartes de máquinas, etc.) realizada por Jean Tinguely[124]equivale à mesma ação realizada no contexto da selva amazônica por Krajcberg, com troncos de árvores queimadas e terra vermelha, como denúncia da barbárie perpetuada pelo homem contra a natureza.

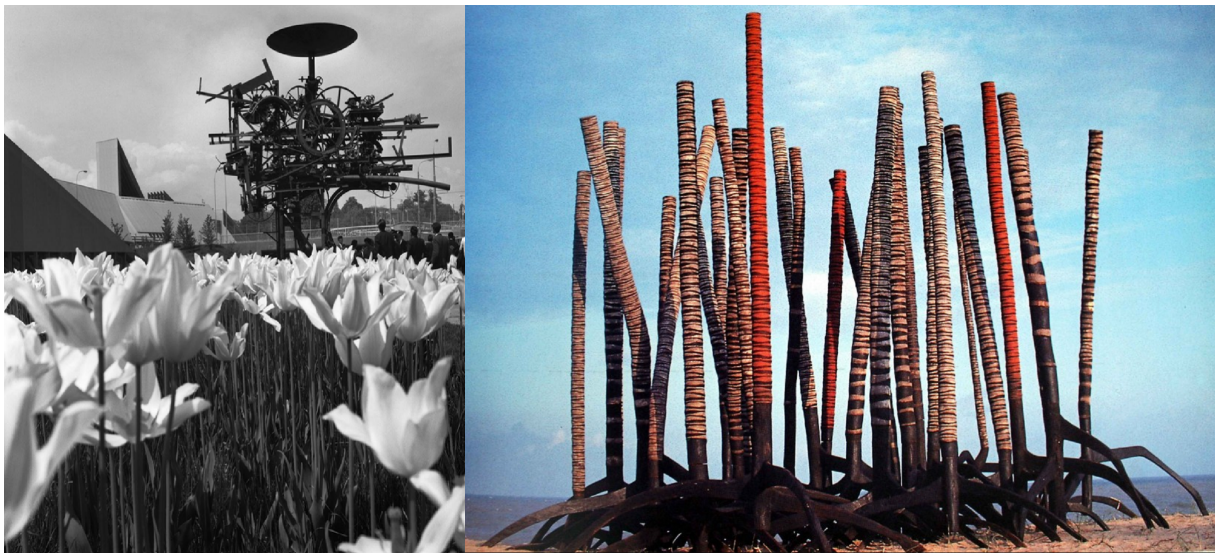


Figura 2 – da esquerda para a direita: *Eureka*, 1964, Jean Tinguely (fonte: Actualité Suisse/SNM); *Conjunto de esculturas*, 1981, Frans Krajcberg (fonte: espacohumus.com)

Em ambos os casos, trata-se de uma operação de síntese que aponta para um axioma comum aos novos realistas, e aos naturalistas integrais: a arte possui um enorme potencial revolucionário para o surgimento de uma nova sensibilidade.

Retomando a oposição introduzida no começo, revolção estética versus revolução política, o Manifesto do Rio Negro se colocaria no primeiro polo, proclamando a chegada de uma arte "ecológica" capaz de redefinir a relação homem/natureza.

[124]Jean Tinguely foi um dos artistas que aderiram ao primeiro Manifesto do Nouveau Réalisme (1961).

As respostas brasileiras

Se por Restany o "Grande Verde" é a cor da revolução estética proposta pelo Manifesto do Rio Negro, a cor vermelha bem poderia encarnar o espírito revolucionário da Nova Crítica brasileira dos anos 60-70.

O Manifesto do Rio Negro recebeu críticas severas pela classe artística e intelectual, que considerou o documento mais uma tentativa de "extrativismo cultural" e de neocolonialismo europeio do centro hegemônico. Artistas e críticos, principalmente aqueles radicados no Rio de Janeiro, se organizaram para manifestar publicamente o próprio dissenso contra o manifesto do Rio Negro: em resposta ao Manifesto, foram escritos dois contra-manifestos[125], organizadas performances em espaços públicos[126] e publicados artigos e cartas de reprovação, destinadas ao crítico Restany.

O artista Rubem Valentim e o critico Francisco Bittencourt assinaram o *Manifesto do Rio Sena*[127], contra-manifesto que denunciou a postura colonialista e eurocêntrica do manifesto de Restany, apontando seu aspecto telúrico e romântico.

Com o *Manifesto do Rio Sena*, Bittencourt, em linha com a figura de crítico engajado, participou na construção de uma reflexão crítica das artes visuais, no relato de uma história possível e no comprometimento com a arte de vanguarda dos anos 60 e 70, em um momento no qual ela se imbricava tão indelevelmente à vida.

Como afirmam Bittencourt e Valentim no Manifesto: "a opção é outra, tem de ser outra, e só nós, os habitantes desta região é que temos a capacidade de encontrá-la e viabilizá-la. As soluções serão político-culturais – não podemos escapar disso."(LOPES, PREDEBON, 2016, p.476). Ou seja, vemos na afirmação dos dois uma firme declaração de oposição ao interesse do capital estrangeiro (europeu e norte americano) em terras amazônicas, em prol da preservação do meio-ambiente e das populações que ocupavam estas terras bem antes da chegada do colonizador. Esta posição compartilha com o regime militar da época a reivindicação de uma Amazônia "brasileira", mas dela afasta-se no que pertencia à questão da exploração econômica da região.

---

[125]Os dois contra-manifestos foram o *The Apoena Art in Dangerin Art*e o*Manifesto do Rio Sena.*

[126]No dia do lançamento do Naturalismo Integral no Hotel Méridien do Rio de Janeiro, o escultor Roberto Moriconi organizou na Avenida Atlântica, bem ao lado do hotel, um ação de protesto: ele e um grupo de alunos montaram uma escultura com 33 barras de gelo. A manifestação durou das 8h30 até 2h da manhã, quando a escultura se transformou em um rio negro que atraía a atenção dos transeuntes.

[127]O contra-manifesto do Rio Sena foi publicado no jornal O Lampião da Esquina do Rio de Janeiro em 15 de agosto de 79 e alguns meses depois, na revista Natura Integrale dirigida por Restany que no número 4 – Especial Brasil - apresentou ao público internacional a *querelle* com a crítica brasileira.

Vale a pena lembrar que no Brasil de 1979, as políticas de integração da Amazônia ao território nacional brasileiro encontravam-se em pleno auge. Com o slogan "Amazônia é Nossa", o Governo Figueiredo[128] prometia ao povo brasileiro de "integrar a Amazônia para não entregar" ao interesse estrangeiro.

Frederico Morais, um dosprincipais representates da "nova crítica"[129] brasileira, foi um dos críticos que mais atacou Restany e o Manifesto do Naturalismo Integral, nos jornais da época, assim como no texto *Reescrevendo a História da Arte latino-americana*[130]de 1997.

Como Bittencourt, Morais também propõe uma resistência à ingerência do "velho mundo", e a opção do novo:"Resistir e libertar. Mas resistir com novas linguagens, ou melhor, com o novo. Nós somos a diferença que eles necessitam para ativar seu próprio processo criador." (MORAIS*,* 1979, p.17).

A resistência a que se refere Morais é ao "bloqueio das multinacionais do mercado de arte e a colonização imposta pelas grandes mostras internacionais" tendo, os latino-americanos, o direito de devorar tudo que possa ser útil à construção de sua arte. A arte da América Latina seria construída com o novo, com formas novas, repelindo as formas antigas que serviram à opressão do ambiente artístico e dos artistas latino americanos.

A acusação de Morais é clara e direta: o processo de internacionalização da arte latino-americana promovido pelas instituições brasileiras (primeiramente, a Bienal de São Paulo) e pelo mercado da arte concentrado no eixo Paris - Nova York, resultaria na alienação do artista brasileiro, reproduzindo a relação opresso/oppressor historicamente imposta pelo "primeiro mundo" aos países do "baixo sul". Na análise de Morias, a atuação de Restany no Brasil seria voltada principalmente à retomada das teorias das vanguardas europeas (o Nouveau Réalisme *in primis*) numa perspectiva "tropical".

No texto *Reescrevendo a História da Arte latino-americana*de 1997, Morais traça uma crítica historiográfica da arte latino-americana dos anos 60 até o final da década de 90. O *j'accuse*é muito claro e direto desde o começo: desde os tempos da colonização européia, a

---

[128] O Governo Figuereido é também conhecido pelo "Relatório Figueiredo", documento de mais de 7 mil páginas, produzido em 1967, com os relatos das violências praticadas por forças de Estado contra povos indígenas no Brasil, nas décadas de 40, 50 e 60.

[129] Nesta nova fase, o crítico de arteè um crítico atuante, que propunha novas possibilidades, algo muito próximo do "crítico militante" proposto por Michel Ragon que considerao crítico um criador e a visão da crítica não como algo que procede por comentários isolados e distanciados, mas como atividade de militância, de participação ativa no processo de criação das práticas artísticas.

[130]O texto foi publicado quase 20 anos depois da expedição de Restany, por ocasião da I Bienal do Mercosul (1997).

principal marca da marginalizaçaõ da arte latino-americana é a ausência do hemisferio sul do continente na história da arte universal. A principal conseqüência desta ausência é, segundo Morais, a produção de um discurso repleto de eurocentrismo, que considera a produção artística e intelectual latino-americana como expressão de uma "cultura da repetição, reprodutora de modelos". Modelos europeus, claramente.

Quase vinte anos depois do lançamento do Manifesto do Rio Negro, o ataque de Morais ainda é claro e incisivo. O crítico acusa abertamente Restany de ter plagiado o pensamento de Mário Pedrosa exposto no texto "*Discurso aos tupiniquins ou nambás*" (1976), de dois anos precedente ao manifesto do Rio Negro.

No referido Discurso, publicado na revista *Versus* em junho de 1976, Pedrosa propõe uma atenta analise geopolítica do "sistema-mundo" da arte na década de 70, apresentando as variáveis históricas, econômicas e políticas das idiossincrasias entre países do "primeiro mundo" e do "terceiro mundo". O crítico brasileiro discute sobre a anunciada morte da arte, evidenciando o estado de decadência dos centros de produção e distribuição da arte, localizados nas "sociedades desenvolvidas" em que a arte "perdeu sua autonomia existencial e naturalmente espiritual ", reduzindo-se à mero capricho e objeto de luxo extetizante. "Já fora destas áreas - afirma Pedrosa - há as oficinas de artesanato, o trabalho não apropriadamente assalariado, mas onde se entrava o esforço anônimo da criatividade, da inventividade autêntica, quer dizer, o esforço para a coletividade." (PEDROSA, 1976, p. 105).

No trechocitado, Pedrosa está claramente referindo-se à situação daqueles países que, seguindo uma terminologia wallersteiniana[131], chamaríamos de "periféricos" ou "semi-periféricos" e que, mesmo sendo as principais vítimas da economia capitalista, representariam o lugar onde seria possível o "nascimento de um quarto reino mais pra lá dos três tradicionais da natureza, o animal, o vegetal, o mineral, quer dizer, o reino da arte." (PEDROSA, 1976, p. 105).

[131]Segundo o sociologo e economista Immanuel Wallerstein, o "sistema-mundo" baseia-se na divisão interregional e transnacional do trabalho e resulta na divisão do mundo em países centrais, semiperiféricos e periféricos. Os países centrais concentram a produção altamente especializada e capital-intensiva, enquanto o resto do mundo se dedica à produção trabalho-intensiva e não especializada e à extração de matérias-primas. Isto tende a reforçar a dominância dos países centrais. Não obstante, o sistema tem características dinâmicas, em parte como resultado das revoluções tecnológicas, de modo que cada país pode ganhar ou perder *status* ao longo do tempo. Essa estrutura organizada com base na divisão do trabalho é uma economia-mundo - uma economia capitalista.

Segundo a análise de Pedrosa, existem sociedade propícias ao desenvolvimento do fenômeno artístico e outras que já não o são mais. Para Pedrosa, o futuro está localizado abaixo do equador.

Continuando na análise do contexto da arte latino-americana, no texto de 1997, Morais elenca as duas principais marcas de distinguiriam a arte do continente latino-americano daquela europeia e norte americana:

- junção entre arte e política;
- vocação construtiva.

O primeiro aspecto estaria direitamente ligado ao "caráter emergencial" dos problemas dos países sul americanos:

> "O cotidiano da América latina está contaminando pela política, pelos problemas sociais e econômicos. Conversamos todo o tempo sobre inflação, recessão, desemprego, fome no campo e na cidade, divida externa, corrupção, esquadrões da morte, extermínio de índios e crianças prostituição infantil, sobre os sem-terra e os sem teto, sequestros, violência policial, etc. Acima das diferenças regionais e históricas, o que temos em comum é este carácter emergencial dos problemas. Assim, para os artistas latino-americanos, é muitas vezes impossível abandonar o contexto em nome de uma linguagem pretensiosamente universal, a-temporal e a-histórica. Arte e politica na América Latina sempre andaram de mãos dadas." (MORAIS, 1997, p.7).

O segundo elemento, a vocação construtiva latino-americana, aponta para uma outra questão, desde sempre associada aos discursos (principalmente eurocêntricos) sobre o continente sul americano: a necessidade de definir a identidade latino-americana.

Este tema foi indiretamente abordado por Restany em 1983, durante uma entrevista com o jornalista Jean-François Bory:o crítico, interrogado sobre a polêmica desencadiada pelo Manifesto do Rio Negrono Brasil, interpretoua resposta brasileira ao Manifesto como uma clara demonstração de um "complexo de inferioridade", típico dos países seubdesenvolvidos face aos países do primeiro mundo.

Segundo Restany a afirmação da dimensão planetária da Amazônia proposta pelo Manifesto, teria questionado a legitimidade do controle administrativo e geográfico do território amazônico pelo governo brasileiro, revelando os efeitos prejudiciais do"transfert nacionalista": "Il est plus facile de percevoir la nature comme culture, quand un pays n'a pas une claire vision de son identité, ou bien, au contraire, qu'il ait une vision très claire d'un

passé colonial don't il cherche à atténuer les effets, et à retrouver les sources véritables de son être collectif." (BORY, 1983, p. 130)[132].

Mais uma vez, o pensamento de Morais pode ser utilizado como contraponto ao de Restany. No já citado texto de 1997, Morais nos oferece uma definição encantadora da identidade latino-americana, encontrando os exemplos da tendência à hibridização e à mestiçagem no campo da arquitetura, da literatura e da arte brasileira:

> "Entre nós, portanto, a arte é simultaneamente transe, ou seja, um sentimento atávico, um recuo até as origens mitomágicas do Continente, e transitório, um impulso para frente, para o futuro, virtualidade pura. Um espaço instável, que se caracteriza pelo trânsito permanente entre os extremos, uma arte que desliza, armando pontes entre tendências opostas. Um construtivismo híbrido, com laivos expressionistas." (MORAIS, 1997, p. 6)

Segundo Morais, um espaço instável como aquele do continente latino-americano exigiria, dos integrantes de uma minoria (étnica, política, cultural que seja), um esforço costante na luta pela sobrevivência, um empenho contínuo para atingir aquele *status* que, por "outros", é adquirido como direito. Em conclusão, é isto também que se exige do artista latino-americano: que, além de ter consciência da própria identidade nacional, conheça também a identidade do "centro" emissor da arte.

Se, por um lado, o artista metropolitano (ocidental) pode excercer livremente o seu direito/privilegio de buscar estímulos em outras fontes culturais (remotas e distintas como aquelas latino-americanas), por outro lado, o artista da periferia, quando induzido a reagir da mesma forma sob pressão dos modismos internacionais, é acusado de ser um diluidor das próprias tradições culturais, já perigosamente comprometidas.

Diferentes paisagens para diferentes perspectivas

O que está por trás da polêmica entre Restany e a crítica brasileira? Uma resposta possível é aquela que aponta para diferentes paisagens: Rio Negro versus Rio Sena. Ou seja, por um lado, a floresta exótica e "sublime" evocada por Restany através do conceito de "choque amazônico" e sua inserção na teorização de uma arte planetária e internacional e, por outro, a Amazônia enquanto território de luta e resistência no processo de construção da identidade brasileira nos escritos daqueles autores que, como Mário Pedrosa, Francisco

[132]BORY, Jean-François. *Pierre Restany, Une vie dans l'art: entretiens avec Jean-François Bory.* Neuchâtel: Éditions Ides et Calendes, 1983, p.130. Tradução nossa: "É mais fácil perceber a natureza como cultura, quando um país não tem uma visão tão clara de sua identidade ou, ao contrário, quandopossui uma visão muito clara de seu passado colonial, do qual procura mitigar os efeitos e encontrar as verdadeiras fontes de próprio ser coletivo".

Bittencourt, Frederico Morais, pleitearam a afirmação de narrativas historicamente subalternizadas, contribuindo à criação de uma "gnose liminar", ou seja, de um "novo" lugar de enunciação na história da arte.

Neste "novo" lugar, o tensionamente entre os conceitos de "centro" e "periféria" reverte as regras e "o centro começa a ser transformado pelas margens." (MORAIS, 1997, p.7).

Neste "novo" lugar, o conflito não precisa ser pacificado, muito pelo contrário. Trata-se de um conflito que desvela o político, que procede metodologicamente como uma tomada de posição em relação ao adversário.

Trata-se de pensar o conflito (e o político) a partir da definição proposta pelo jurista Carl Schmitt, baseadana oposição "amigo/inimigo", característica comum àtodas as comunidades.

Segundo Schmitt, assim como o domínio da moral é determinado pelas noções de *bem* e *mal*, o estético pelas de *belo* e *feio*, o econômico pelas categorias do lucro, a política pode ser definida a partir da distinção amigo-inimigo. O inimigo, ao qual Schmitt se refere, não è o *inimicus*, o inimigo pessoal, masé o*hostis* inimigo público*,* aquele percebido como forasteiro hostil, pois o nível de inimicidade define-se na medida em que o grau de distanciamento com o "outro" (o extra-ngeiro)vai aumentando.

Nesse sentido, o político surge a partir de uma condição: a possibilidade da caracterização de um inimigo público, de uma distinção necessária entre um NÓS e um ELES, na medida em que:

> "o inimigo não é, portanto, o concorrente ou o opositor em geral. O inimigo também não é o opositor privado que se odeia com sentimentos de antipatia. O inimigo é, apenas, uma totalidade de homens pelo menos eventualmente *combatente*, isto é, combatente segundo uma possibilidade real, a qual se contrapõe a uma totalidade semelhante. O inimigo é apenas o inimigo *público*, pois tudo aquilo que tem relação com uma tal totalidade de homens, em particular, com todo um povo, se torna por isso público. O inimigo é *hostis*, não*inimicus* em sentido mais amplo", (SCHMITT, 2008, pp.55,56).

No cenário deste encontro não ocorrido, Restany encarnaria a figura do inimigo público, tanto quantoBaendereck, aspirante artista, coma agravante de ser um (rico) ex-publicitário[133]. Viceversa, para Restany, Morais não è um interlocutor à altura de Pedrosa e

[133] Em 1977, Frederico Morais publica no jornal O Globo uma matéria intitulada "Publicidade: maquiavélica sim, diabólica não". Na materia o crítico debate sobre a tendência, recorrente na época, de ex-publicitários se tornar artistas. No artigo, embora não se faça mensão alguma ao nome de Sepp Baendereck, uma obra do artista é utilizada para ilustrar o artigo.

sua posição de crítico “marginal” seria a razão da ausência do crítico no debate internacional.

Tendo como pano de fundo o impulso de modernização da região norte do Brasil, a críse socio-econômica vivida pela França usurpada pela potência norte-americana,o fracasso do Manifesto do Naturalismo Integral no Brasil significa mais do que ele indica:nos fala de modelos de colonialismo (interno e externo) ainda não extintos, da diferença de perspectivas, da separaçãoentre NÓS e ELES, das equivocações[134] que severificam no encontro entre culturas diferentes, onde o desentendimentoocorre não como um erro, ou fruto da incompetência, mas como uma *condicio sine qua non*, uma variável imprescindível e já implícita no encontro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORY, Jean-François. **Pierre Restany, Une vie dans l’art: entretiens avec Jean-François Bory.** Neuchâtel: Éditions Ides et Calendes, 1983.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. Manaus: Editora Valer, 2007.

LEEMAN, Richard (org.). **Le Demi-siècle de Pierre Restany**. Paris: Les Éditions des Cendres, 2009.

LOPES, PREDEBON, Fernanda, Aristóteles Angheben, (org.).**Arte-Dinamite /Francisco Bittencourt.** Rio de Janeiro: Tamanduá_Artes, 2016, pp. 475 - 478.

MIGNOLO, Walter. **Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas o la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos**. In: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Caracas, v.6, n.11, jan, 1998.

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1979.

MORAIS, Frederico. **Re-escrevendo a história da arte latino-americana**. In: I Bienal do Mercosul. Porto Alegre, FBAAVM, 1997, pp. 12-20 [Catálogo].

PEDROSA, Mário. **Discurso aos tupiniquins e nambás**. In: César Oiticica Filho (org).

[134]A definição de “equivocação controlada” é apresentada por Viveiros de Castro no *texto A inconstância da alma selvagem.* São Paulo, Cosac Naify, 2002.

Encontros: Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, pp. 104-113.

RESTANY, Pierre, **Manifesto do Naturalismo Integral**. Versão em português disponível no link: http://atravessar.blogspot.com.br/2013/08/o-manifesto-do-rio-negro.html. Acessado em 20 de novembro de 2017.

RESTANY, STRANO, Pierre, Carmelo. **Natura Integrale**, N.4 Ano 1 outubro-novembro 1979. Arquivo do Museu Casabianca de Malo (Itália).

RESTANY, Pierre**. Journal du Rio Negro**, Marselha: Editions WildProject, 2012.

SCHMITT, Carl**. O Conceito do Político/ Teoria do 'Partisan'**. Tradução: Geraldo de Carvalho. Belo Horizonte: Del Rey, 2008.

ENTÃO... FOMOS PARA A RUA! DESCOBERTAS E "ENCOBERTAS" DO BRICOLEUR URBANO.

Ma. Caroline de Cássia Sousa Castelo (UFPA)

RESUMO

Este trabalho surgiu a partir de provocações entre os participantes do Projeto de Pesquisa Poéticas Contemporâneas: Bricolagem Coreográfica e improvisação, sob coordenação da professora Drª. Waldete Brito. Esta pesquisa iniciou com uma breve explanação acerca do meu memorial de mestrado, intitulado: Corpo(coreo)grafia Urbana: Uma poética com os artistas entreruas, estudo este que se caracteriza pelo uso do espaço urbano como potência de criação em dança contemporânea. Após a explanação do memorial, foi proposto ao grupo de pesquisadores experimentar a rua, implicar-se com algum lugar nas proximidades da escola de teatro e dança da UFPa, local de encontro do grupo de pesquisa e contracenar com o cenário urbano e as pessoas que ali estavam. As descobertas e "encobertas" forma múltiplas e singulares para cada *bricoleur* urbano.

Palavras-Chave: Improvisação, Rua e Dança.

ABSTRACT

This work arose from provocations between the participants in the Contemporary Poetic Research Project: DIY Choreography and improvisation, under the coordination of Dr. Waldete Brito. This research began with a brief explanation about my master 's memorial, entitled: Corpo (coreo) grafia Urbana: A poetics with entreruas artists, a study that is characterized by the use of urban space as a creative power in contemporary dance. After the explanation of the memorial, it was proposed to the group of researchers to try the street, get involved with some place near the theater and dance school of UFPa, meeting place of the research group and work with the urban scenario and people who there they were. The discoveries and "covert" form multiple and unique for each urban bricoleur.

Keywords: Improvisation, Street and Dance

Este artigo foi resultado de um dos encontros semanais do Projeto de Pesquisa Poéticas Contemporâneas: Bricolagem Coreográfica e improvisação. Neste encontro a temática foi coordenada por mim, com uma breve explanação acerca do meu mestrado, intitulado: Corpo(coreo)grafia Urbana: Uma poética com os artistas entreruas[135], estudo este que se caracteriza pelo uso do espaço urbano como potência de criação em dança contemporânea. A poética serve-se dos elementos urbanos e principalmente dos artistas de rua como indutores do trabalho, o qual denominei: *Nomadista*[136].

O encontro prosseguiu com questionamentos sobre e o espaço, as artes cênicas, e o ambiente urbano, que historicamente, sempre estiveram imbricados, sobretudo pelo próprio nascimento do campo artístico, pela importância das manifestações artísticas culturais em espaços abertos. No entanto, com o tempo, as caixas pretas foram inaugurando uma nova forma de se consumir a arte e a dança.

> Sob o domínio do privado, as obras artísticas consideradas de qualidade são levadas para as salas fechadas. O acesso ao teatro, à música, à pintura etc. passa a ser reservado àquela pequena parcela da população cuja posição na escala social e econômica lhe possibilita pagar para usufruir do prazer estético e do conhecimento produzido pela obra de arte, confinada agora em casas de óperas, prédios teatrais, museus e galerias; ou ainda, para satisfazer a extratos sociais menos privilegiados, a arte como mercadoria de entretenimento alimenta cafés, bares, bulevares, cineteatros e outros (TURLE; TRINDADE, 2016, p. 14).

O consumo da arte desloca sua prática aos espaços fechados e privatizados, de modo que o público possa ter acesso mediante o pagamento. A rua como uma "terra de ninguém", no seu discurso, é pública. Um lugar historicamente desprivilegiado, lugar da miséria, da fome, do lixo e sem luxo. Um lugar de uma arte "pobre", da arte como um produto não lucrativo.

Nesse sentido o espaço e a cidade, através do prisma da arte, são compreendidos não como simples suportes físicos/estruturais do espetáculo, ou seja, como cenário ou palco, mas, como lugar que, ao ser praticado cenicamente, torna-se também espaço a ser abordado em sua dimensão dramatúrgica (TURLE; TRINDADE, 2016, p. 28). A cidade percebida para além daquilo que se vê, a rua como mote criador da "cena -marginal".

Rebouças (2009), por sua vez, apropria-se do termo "semântica", nesse contexto, para aproximar a relação entre a historicidade do espaço e a alteração na recepção do público e dos artistas. Em outras palavras, o espaço urbano por si só já comunica.

---

[135] Castelo, Caroline. Memorial de Mestrado intitulado: Corpo(coreo)grafia Urbana: Uma poética com os artistas entreruas. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. (2017).

[136] Resultado cênico contemplado com a bolsa de Experimentação, Pesquisa e Difusão da Casa das Artes em 2016. Solo interpretado e criado por mim e dirigida por Waldete Brito.

Argan (2014), por usa vez, considera a cidade como algo não linear, um espaço que não é delimitador, nem um espaço em expansão; ela não é mais considerada um espaço construído e objetivado, mas um sistema de serviços, cuja potencialidade é praticamente ilimitada.

> A cidade, no sentido mais amplo do termo, possa ser considerada um bem de consumo, ou melhor, até mesmo um imenso e global sistema de informações. Mas a única possibilidade de conservar ou restituir ao indivíduo uma certa liberdade de escolha e de decisão, portanto, de liberdade e disponibilidade para engajamento decisivos, inclusive no campo político, é colocá-lo em condições de não consumir as coisas que gostaria que as consumisse, de consumi-las fora daquele tipo de consumo imediato, indiscriminado e total que é prescrito, como sistema de poder, pela sociedade de consumo (ARGAN, p. 219).

A cidade é construída pelo ambiente urbano, isso acrescenta a relação entre as pessoas que moldam o ambiente, criam, recriam modos e convenções sociais de como usar a rua.

Nessa direção, o consumo do espaço urbano revela como podemos ou não usufruir, acrescento ainda que a poética tende a modificar e compor com as leituras prévias do urbano, em um diálogo mútuo, do que já está posto e do que será proposto poeticamente, afeta e é afetado no ato da composição cênica.

Sobre a tríade dança-rua-criação, Líria Morais (2016) elucida as sensações e a fisicalidade do espaço urbano como potências indutoras no processo criativo, denomina o fenômeno de corpomapa.

> O corpomapa é um conjunto de reflexões que partem da possibilidade de discutir e instigar a escuta do dançarino diante de um determinado lugar para fins compositivos. Constitui-se numa tríade de entendimentos entre os planos de relação da superfície (os sentidos de quem dança x sons, odores, cores, texturas do lugar), da dimensão (o contexto social do lugar x o lugar no mundo de quem dança) e do recorte (as escolhas criativas que se dão no encontro junto à realidade de um dado lugar). (MORAIS, 2016.p. 02).

Líria se aproxima bastante desse trabalho, por ter sua linha de pesquisa baseada na dança contemporânea e a improvisação na rua, fato curioso que me faz refletir acerca da quase ausência da dança no meio urbano.

Noto que a dança ainda permanece em uma redoma arquitetônica do teatro tradicional (caixa preta) e pouco busca os espaços alternativos, me referindo principalmente, à dança realizada na cidade de Belém, da qual acredito ter mais propriedade para tal reflexão. E mesmo quando a dança arrisca poetizar na rua, é comumente categorizada como performance e não como dança contemporânea.

Observo inclusive, que até própria danças urbanas hoje se apresenta mais nos espaços artísticos convencionais. É curioso pensar nos movimentos que nascem nas ruas, mas se volta aos palcos, como os grafites que vão para as galerias dos museus, o *Break Dance* aos palcos, e assim por diante. E quando penso nos motivos da dança contemporânea de "não-rua" ou no distanciamento rua-dança, alguns "porquês" podem ser alegados, como:

> O piso inapropriado para rolar, saltar, girar, deslizar, rastejar, entre outros "limitadores" de movimento. Ou ainda, pelas dificuldades de iluminação, som, conforto da plateia e sobretudo pelo perigo que habita nos lugares públicos da cidade. O que me faz lembrar do momento que convidava pessoas para assistir a poética: *"Nomadista"* encenada por mim na praça Floriano Peixoto (Mercado de São Brás), muitos amigos exclamavam: "Mas lá? Lá é perigoso!". De fato é, e deixo claro que não julgo as escolhas cênicas da dança de "não-rua". Mas penso que a arte pode desconstruir, criar magia, e possibilitar outros modos de ver e viver esses lugares. (CASTELO, 2017. p. 33).

A proposta lançada ao grupo de pesquisa foi explorar a rua para além daquilo que se vê cotidianamente, e preenche-la de dança, de improviso e atentando aos possíveis "erros" e aos acasos que podem ocorrer no instante da improvisação.

> O erro e acaso interagem com o processo que está em curso, propondo problemas que provocam a necessidade de solução. Para que isso aconteça, hipóteses são formuladas, testadas e, possivelmente, geram associações de outra natureza. Estamos falando, sob esse ponto de vista, de importantes desencadeadores do mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de idéias novas. Erro e acaso interagem com o processo que está em curso, propondo problemas que provocam a necessidade de solução (SALLES, 2006, p. 136).

A autora descreve o processo de criação como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas. O ato de improvisar também passa por um processo de criação no ato da cena, um movimento de escolhas súbitas, predispostos às falhas e acertos. A criação em tempo real embebida por acasos urbanos que moldam e coreografam no ato da cena.

O bricoleur urbano, como denomino nesse trabalho o intérprete criador, é aquele que lança mãos de seu repertório de movimento pessoal alimentado com o que a rua lhe oferece como recurso.

Após o debate acerca das minhas vivências na rua, somado às contribuições dos autores acima citados, propus que cada membro do grupo fossem, também, experienciar esse lugar. Na pretensão de explorar a rua a partir da improvisação na dança, que para Muniz (2015) pode ser tudo e nada, pode ser boa ou ruim, e o que for será criado em cumplicidade com o público uma única vez. Talvez nesse espaço, lugar de potencialidades, de construção,

tenhamos a sensação, real ou ilusória, de estar criando algo e não apenas reproduzindo padrões.

O improviso surge da vontade de criar “a partir do nada”, o que Muniz questiona se realmente existe o estado de criação sem nenhum estímulo “o nada é quase uma topografia impossível” (Muniz, 2015, p. 24).

Compactuo com a autora supracitada, sobre a inexistência de “partir do nada”, o próprio corpo na sua organicidade, a meu ver, já possibilita materiais de potência criadora, somado ao ambiente seja ele uma sala, um espaço urbano ou o próprio corpo.

Então Fomos Pra Rua...

No total éramos quatro improvisadores. O comando foi; implicar-se com algum lugar nas proximidades da escola de teatro e dança da UFPa, local de encontro do grupo de pesquisa Bricolagem coreográfica, contracenar com as pessoas que ali transitavam, com o cenário urbano, perceber o local, sua arquitetura, cheiros e texturas.

Eu optei em realizar um percurso itinerante, na tentativa de mais buscar diferentes indutores que me levassem à criação. Quando algum local já não me instigava mudava para outro local.

Ao sair para o improviso, levei comigo um travesseiro verde bem grande, o elemento compôs o improviso em diversos momentos, inclusive iniciei o trabalho sentada em cima do travesseiro próximo à um local cheiro de sacos de lixo preto, o cheiro fétido me deixou ali por poucos segundos. Segui numa caminhada rumo à parada de ónibus mais movimentada dessa região.

Eu comecei oferecendo a almofada para algumas pessoas, que olhavam estranhamente para aquilo, depois um homem se aproximou com uma saca de gelo para vender ao rapaz que vendia refrigerante ali próximo.

Foto 1: Roberta Castro, 2017

Eu me aproximei, posicionei o travesseiro como tivesse virado uma saca de gelo, e ele me deu algumas pedras, eu me sentei na cadeira e chupei as pedras de gelo, ofereci para um homem que me olhava. Depois passei o gelo no meu rosto e disse: “Tá muito quente, você quer?” (oferecendo o gelo a ele) e de fato, estava muito quente àquela hora, mas o gelo me refrescava.

A necessidade de me refrescar partiu do clima, da sensação de calor, da quentura na pele. E ver o gelo na minha frente me despertou uma vontade de tomá-lo para mim, de saciar minha sede e necessidade de frescor.

Em seguida, percebi que ali próximo havia uma caixa de som, que passava as vinhetas de propaganda da farmácia do trabalhador. Sentei bem ao lado (com receio enorme de que algum funcionário fosse me tirar dali) e comecei a tentar dublar o que a vinheta dizia.

Logo após, pego o travesseiro vou para a beira da rua, os carros passam bem perto e eu sinalizo caronas. Um conhecido meu para e se admira com a cena, pergunta: “*Isso é bem uma performance né Carol?”* Eu aperto a mão dele e agradeço ter parado, ele riu e seguiu viagem.

Confesso que em alguns momentos nas minhas pesquisas em rua, fico receosa com algumas pessoas que podem passar ali, algum parente, alguém do trabalho que não compreenda o que é aquilo, alguma pessoa conhecida que imagine que aquela é realmente a minha condição atual, mas com o tempo e as experiências de dança na rua me deixaram menos preocupada com o que os “ outros” vão pensar ou achar, pelo contrário, isso também

deve ser algo que me desafie como artista, de ir para rua sem me preocupar com algo tão secundário, e que pode inclusive, comprometer o estado de presença cênica.

Ainda com o travesseiro na mão, sigo o percurso em direção à uma casa verde, quase sem pintura. Um homem parou e me perguntou se eu estava bem, se eu precisava de ajuda[137], eu aceno com a cabeça que sim, continuo caminhando e encarando as pessoas que ali transitavam.

Foto 2: Roberta Castro, 2017.

Em seguida eu encontrei, ao acaso, um pedaço de papelão no chão, coloco na direção do peito e uso como uma placa como se tivesse algo escrito, mas não tem (foto 2). As pessoas passavam por mim e algumas subentenderam que eu estava pedindo algo (pela posição da placa e acredito que a maneira com meu corpo caminhava) Algumas pessoas passavam e ignoravam, como se eu não estivessem ali, outras olham e sinalizam o "não" como a cabeça. Eu sigo em direção ao local de onde partimos, apontava para placa e parava entre as pessoas à medida que seguia caminhando.

Ao finalizarmos o trabalho cada participante falou sobre suas experiências na rua. Interessante notar que nas falas, muitos apresentam os mesmos receios de ir para a rua. A cautela em "contracenar" com o pedestre-espectador, ou seja, aquele que não escolheu assistir nenhum trabalho artístico, mas que está ali, que compõe uma poética, de maneira não intencional, alguns que param, outros que parecem não te enxergar e muitos que se distanciam com medo do desconhecido.

[137] Falas dessa natureza me afetam significativamente, me recordo do espetáculo chamado *NOMADISTA*, por vezes o choro vinha à tona, quando alguma palavra afetuosa era proferida.

Descobertas E (En)Cobertas

Ao final do improviso retornamos a sala para conversar acerca de nossas impressões e descobertas sobre o processo. Algumas falas dos improvisadores convergiram, como: o receio de ir para a rua, dos limites na contracena com os transeuntes, a sensação de invisibilidade, pois ir para a rua é entrar em contato com o desconhecido, e também é ser o desconhecido para aquele lugar, o receio não é somente do improvisador, mas também e principalmente, eu diria dos pedestres que ali não compreendem ou até se confundem, numa linha tênue entre a realidade e o artístico. Não sabem se é alguém que realmente é da rua, ou se é um ato artístico.

Percebemos que algumas pessoas cochicham entre si, disfarçam, outras seguem adiante e não olham. Compreende que composição da cena urbana é do artista, mas também o seu entorno participa na dramaturgia. A cidade, o lixo, as pichações, as pessoas se transformam em elementos que corporificam a cena.

A dramaturgia da rua, para Carrera (2007), tem sua importância na organização de uma escrita urbana, que reside em pensar a cidade como um espaço vivo, atravessado por linhas de energia, fluxo, tensões e dinâmicas, categorias voláteis cuja existência se dá, basicamente, em função de mobilidade e interpenetrabilidade, tal como as ondas sonoras que transportam pelo ar a música produzida num espetáculo de rua, uma sonoridade urbana própria.

Outro aspecto abordado por Carrera (2007, p.14) é a capacidade da rua em promover "diferentes planos de atenção dos espectadores", tanto pelo caráter flutuante e eventual do público na rua, quanto pela ausência de restrições referentes aos espectadores. Por exemplo: na rua, as convenções sociais não são tão rígidas como as de uma sala de espetáculos, e como o cidadão não paga entrada, nem tem um lugar fixo para assistir o trabalho artístico de rua, se sente, em todo momento, em liberdade de entrar ou sair do âmbito da arte e de perceber a obra de diversos aspectos.

A improvisação na rua, por sua vez, foi percebida pelos participantes do grupo de pesquisa como uma proposta diferente e ousada que os instigaram a pensar os espaços de diferentes maneiras e possibilidades de movimento e de cena, em diálogos constantes com a arquitetura do lugar, sensações e com os transeuntes que ali circulam.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio. **História da arte como história da cidade** 5. Ed. São Paulo. Martins Fontes. 2014.

CARRERA, André. **Teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos 1980: uma paixão no asfalto.** São Paulo: Hucitec, 2007.

CASTELO, Caroline de C. Sousa. **Corpografia urbana: Um relato dançado com os artistas entreruas. Memorial (mestrado)** - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciência da Arte, Programa de Pós Graduação em Artes, Belém, 2017.

MORAIS, Líria de Araújo. **O dançarino e a rua: pontos de vista em composição** In: ABRACE XVI - Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Anais. Uberlândia(MG) UFU, 2017. Disponível em: <https//www.even3.com.br/anais/IXCongressoABRACE/31816-O-DANCARINO-E-A-RUA--PONTOS-DE-VISTA-EM-COMPOSICAO>. Acesso em: 28/02/2017 às 11:44.

REBOUÇAS, Evil. **A dramaturgia do espaço não convencional**. São Paulo. Editora Unesp, 2009.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de rua do Brasil:** a luta pelo espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2016.

“A RELEVÂNCIA HISTÓRICA DO PINTOR EXPRESSIONISTA EGON SCHIELE E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA DILUIÇÃO DAS FRONTEIRAS LÍQUIDAS ENTRE EROTISMO E PORNOGRAFIA NAS ARTES VISUAIS DO SÉCULO XX.”

Graduanda em Artes Visuais Cássia Morais Santos (UFPA)

RESUMO

A presente pesquisa busca a partir de análises estéticas em algumas obras de Egon Schiele, criar relações entre a tendência ao pornoerotismo na arte do século XX e produções artísticas da contemporaneidade. A análise se dá dentro do recorte histórico do movimento de vanguarda expressionismo, com o artista Egon Schiele e suas obras produzidas dentro do século XX. Posteriormente é feito o desenvolvimento das análises estéticas, que se dividem em três pontos distintos: Contextualização na história da Arte e reflexões sobre Egon Schiele, contexto sócio cultural em que o artista viveu; Recorte temporal, com o levantamento sobre a exploração do corpo e da sexualidade dentro do período histórico em que Schiele produziu suas obras e; Questões estéticas e morais, como trabalhar as sensações com pudor e/ou sem pudor provocado ao deparar-se com obras que expõem a sexualidade, erotismo e/ou carnalidade corporal de modo explicito. Para viabilizar e embasar teoricamente o estudo são desenvolvidos diálogos entre os autores que fundamentam a teoria da pesquisa ao trabalhar a exploração do corpo, sexualidade e questões sociais que influenciam a percepção de mundo. A metodologia se dá com o levantamento teórico-bibliográfico entorno do corpo na história da arte, da sexualidade e das mudanças desse olhar ao longo da história, tanto das artes visuais quanto da humanidade.

Palavras chave: expressionismo, erotismo, corpo.

ABSTRACT

The present research seeks from esthetic analyzes in some works of Egon Schiele, to create relations between the tendency to pornoerotism in 20th century art and contemporary artistic productions. The analysis comes within the historical clipping of the movement of avant-garde expressionism, with the artist Egon Schiele and his works produced within the

twentieth century. Subsequently the development of aesthetic analyzes is made, which are divided into three distinct points: Contextualization in the history of Art and reflections on Egon Schiele, socio-cultural context in which the artist lived; Temporal clipping, with the survey on the exploration of the body and sexuality within the historical period in which Schiele produced his works and; Aesthetic and moral questions, such as working with sensations with modesty and / or without modesty provoked by encountering works that explicitly expose sexuality, eroticism and / or body carnality. In order to enable and support the study theoretically, dialogues are developed

Introdução

A presente pesquisa surgiu a partir da hipótese sobre a reflexão e análise estética das obras do pintor Austríaco Egon Schiele (1890 – 1918) no movimento de vanguarda expressionismo, com características voltadas para subjetividade do artista e abordagem do corpo nas obras de modo carnal, sensual e sexual, busca-sea partir das análises estéticas feitas nas obras o levantamento de suas contribuições para a diluição das fronteiras entre erotismo e pornografia nas artes visuais do século XX.

A representação do nu na história da arte (particularmente do nu feminino na pintura),coloca em pautaas discussões que essa tradição provocou na história das mentalidades no Ocidente, mostra que a representação do corpo e sexualidade ainda causa debates, proporciona reflexões, análises e reavaliação do pudor, ecomo na atualidade o que muda drasticamentesão os limites dessa representação, a pesquisa busca com levantamento histórico fazer a analise estética para ajudar na compreensão do processo que foi deslocando o foco, até então, concentrado na beleza do corpo e ampliado para a discussão na representação da sexualidade.

Contextualização Na História da Arte E Reflexões Sobre Egon Schiele

> "Em Viena, o jovem Egon Schiele (1890 – 1918) escandalizou os burgueses pelo erotismo aberto de suas obras. Chegou a ser preso durante um tempo em 1912 por divulgar desenhos indecentes. O público vienense se escandalizou também com a obra de Oskar Kokoschka (1862 – 1918), que fez sua estreiana primeira exposição Kunstschau, organizada por Gustav Klimt (1862 – 1918) e pelos primeiros membros da seção vienense no verão de 1908. (SANCHEZ, J. L. (Dir.), 2008: 29)

Egon Schiele teve uma vida breve, viveu até seus 28 anos, porém mesmo vivendo pouco comparado ao tempo de vida de outros artistas consagrados na vasta História da Arte,

foi o tempo suficiente para desenvolver produções de obras com grande relevância artística e histórica.

Desde novo Schiele desenhava, e a partir de então suas habilidades artísticas foram motivadas, tanto que em sua adolescência entrou na Academia de Belas Artes de Viena (Akademie Der Bildenden Kunste) e as suas motivações no meio artístico aumentavam cada vez mais, foi quando o jovem Schiele conheceu Gustav Klimt (1862 –1918) um motivador de peso que surgiu em sua vida acadêmica e o ajudou em sua carreira artística.

Levando em consideração que aos 22 anos (1912) Schiele já produzia trabalhos considerados indecentes e por conta dessas obras foi preso por um determinado período, nota-se que as produções artísticas possuem variedades temáticas das mais distintas ao longo do percurso da História da Arte. Mesmo assim, as discussões em torno do corpo, ao abordar a exibição e exploração do viés plástico, para transparecer o desejo e erotização nas obras, o olhar o corpo dentro de uma perspectiva não convencional, despudorada, para passar às obras artísticas a sexualidade desejada pelos autores dentro de cada produção pessoal que o artista busca, com a exploração voltada à subjetividade, ainda são abordagens que causam desconforto a muitos, principalmente na História da Arte tradicional (a qual é repetida de forma estereotipada e, em grande parte, moldada para ser tida como "História oficial da Arte)."

Ao focar na produção de um artista ocidental, com grande importância artística do século XX, que possui a maior parte de suas produções associadas ao movimento vanguardista expressionismo, o caso de Schiele, constata-se que ocorre a alternância de focos entre seus trabalhos, para que fuja da imagem criada do artista associado as suas produções massificadas como "oficiais". Nesse caso referindo-se as obras que são utilizadas como imagens "síntese" do artista, cria-se, assim, padrões visuais ao proporcionar um modo de ver o artista e suas obras apenas como datas e títulos dentro de, um único e determinado, contexto oficializado, e não se faz desses dados um dos possíveis meios para aprofundamento nas subjetividades existentes em suas produções, nas obras desenvolvidas ao longo da vida artística até chegar em sua criação mais popular que, em geral, é a obra de maior veiculação, a obra massificada.

Na produção de Schiele, trabalhos que explicitamente expõem a carnalidade sexual são pouco expostos se comparados à visibilidades e analises feitas em suas obras

“oficializadas”, como a obra intitulada “O Abraço” (1917) (imagem 2), as demais obras, principalmente as que exploram a sexualidade corporal, são pouco exploradas.

Figura 1: Duas amigas - EgonSchiele (1912)

Fonte: Banco Comparativo de Imagens - Unicamp[138]

Figura 2: – O Abraço – EgonSchiele (1917)

Fonte: : Banco Comparativo de Imagens - Unicamp[139]

Quando se faz relação entre Schiele e o expressionismo é como se as produções desse artista possuíssem duas classificações: “produções oficiais” e “produções não oficiais” (não apenas de Schiele, mas qualquer outro artista, principalmente que possua obras polêmicas), segue o olhar arbitrário que julga, o que pode vir a ser ou não, menos ofensivo de se expor, assim cria-se referenciais visuais em torno do artista ao longo de sua história (produções não oficiais), por exibir a carnalidade sexual, tivessem que se manter censuradas; ao falar das produções tidas como “oficiais” (produções oficializadas pela história da Arte) que possuem fortes características plásticas, visuais e de ideologias dos movimentos que pertencem, visualizamos o existente cerceamento da exposição dos trabalhos “não oficiais”, claramente como ocorre com varias obras de Egon Schiele, inclusive as obras com erotismo aberto que levaram o artista a ser acusado de divulgar desenhos indecentes, que por sinal, não possuem estudos ou pesquisas de fácil acesso sobre esses trabalhos para se fazer análises críticas e

[138] Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/667>

[139] Disponível em: < http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/667>

atuais do que um dia foi motivo de prisão de um artista, até mesmo para promover reflexões do que se apresenta no circuito artístico atual como arte erótica ou pornográfica.

Para ser feita a ligação da particularidade do artista com o movimento ao qual é relacionado, levamos em consideração os fortes pontos que criam as relações temporais (contexto histórico), estilístico e plástico que tornam possível o encaixe do artista ao movimento.

Nesse caso, ao aprofundar-se nas características da vanguarda expressionista e nas características de Egon Schiele, evidenciamos o quanto subjetivas e flexíveis podem ser as produções expressionistas, de que modo cada artista poderia propor exteriorizar suas emoções, angustia, prazeres, desprazeres, gostos e questões das mais diversas, já que nas obras de qualquer artista expressionista a reflexão individual e exploração da subjetividade era a grande questão proposta, a promoção da reflexão do mundo interno do artista.

> "É evidente, portanto, que o termo "expressionista" seja empregado apenas como uma declaração de intenções ou como uma etiqueta estilística. A maior parte dos artistas se ocupou de uma ou outra forma de "expressão". Por isso, alguns historiadoresde arte uniram sob essa qualificação personalidades tão diversas como Bosco e Grunewald, Klee e Jackson Pollock, chamando-os de "expressionistas". Mas que importância se pode conceder a uma definição que tenta conciliar propósitos tão diferentes? Por outro lado, apesar de a maior parte dos artistas habitualmente considerados expressionistas dividir ao menos algumas intenções e ideias, as diferenças entre eles foram com frequência tão significativas como suas semelhanças."(SANCHEZ, J. L. (Dir.),2008 : 29)

Em 1912 Egon Schiele desenvolvia trabalhos que expressavam seus desejos pessoais de representar em suas obras a erotização corporal, por meio de desenhos que extravasavam sua subjetividade mais intima. Em 1914 a 1916 teóricos falavam sobre os tipos de expressionismo. Dos dois tipos de classificações do expressionismo, o expressionismo intensivo possui maior relação com o que caracteriza Schiele a esse movimento vanguardista. A busca pessoal de produzir trabalhos voltados a questões internas do artista, que está intimamente relacionada às suas experiências de vida, meio social, questões internalizadasna pessoa, são alguns detalhes que fazem das angústias existenciais, motivações para as produções.

Os corpos grotescos, formas distorcidas e a utilização das cores como meio de auxiliar na expressão de emoções, são elementos fortes nas obras de Egon Schiele.

> "Em seu livro *expressionismus*, publicado em 1916, Bahr sustenta a tese de que a origem do movimento expressionista devia ser buscada na estética alemã do século XIX, especialmente nos escritos de Goethe, desenvolvidos posteriormente por escritores como Worringer, Alois Riegl e Theodor Lipps. Tambémconsiderava que o expressionismo era um movimento que dava importância primordial ao mundo das

> emoções internas, em contraste com o Impressionismo, que permanecia "escravizado" ao mundo exterior da natureza e dos sentidos.Antes disso, em 1914, Fichter havia publicado uma monografia também titulada *Expressionismus* em que distinguia dois tipos de expressionismo: O "intensivo", que se inspira na experiência interior, e o "extensivo", que depende de uma relação sublimada com o mundo exterior."(SANCHEZ, J. L. (Dir.), 2008: 21)

Imagem 3 – Mulher Nua (1910)

Fonte: Banco Comparativo de Imagens - Unicamp[140]

Imagem 4 – nu masculino sentado (1910)

Fonte:Banco Comparativo de Imagens - Unicamp[141]

Elementos visuais como cor, textura e linha são utilizados de modo muito particular por cada artista e suas, assim como outras, características fazem das obras consideradas expressionista, únicas em sua execução (imagem3 e 4).

Dentre as formas de "expressões" possíveis, não é de se admirar que muitos artistas voltem seus interesses, em algum momento de suas carreiras, à exploração para além da

[140]Disponível em: < http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/667>
[141] Disponível em: < http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/667>

representaçãodo corpo, em busca da representação da carnalidade sexual e da erotização expressa na arte.

Propor debates sobre questões evidenciadas como problemáticas sociais que promovem mudanças de olhares nas Artes Visuais vem como consequências diretas das alterações comportamentais das pessoas dentro desse contexto histórico. As mudanças econômicas trouxeram a tona todas as problemáticas crescentes das grandes cidades, tanto problemas da esfera econômica quanto humanitário, mudando assim, o foco das representações nas Artes, vale ressaltar, nas Artes Plásticas.

> "De um lado, alguns autores afirmam que a noção de civilização foi antagonista da livre satisfação do desejo. Em contrapartida, outros a têm como referência de uma primeira etapa da revolução sexual em meados do século XIX. A Revolução Industrial, ainda que seja considerada um grande catalizador da prostituição, uma vez que, em seu período, surgiram os grandes cinturões de pobreza nas grandes cidades, não possibilitou a liberação sexual das mulheres, principalmente das classes operárias. O autor ainda aborda as diferenças sexuais existentes entre homem e a mulher, e o tratamento dispensado à libido feminina no decorrer da história, tratamento este que acabou por estabelecer a subordinação da mulher, marcando as relações sociais. O autor percorre também o campo da sexualidade ao tratar da relação entre homossexuais, cujas práticas , é dado o tratamento de antifísico, evidenciando a monstruosidade de suas práticas. Ao final do século XIX, o prazer e a volúpia deixaram de ser considerados apenas na perspectiva da procriação, e o hedonismo recebeu uma nova legitimidade, enquanto prática de valorização do prazer sexual. " (LIMA, A. R. P., SILVA, E.D., MARCONI, 2009:243)

Mudanças de comportamento e principalmente de pensamentos estavam vigentes na sociedade em meados do século XIX e início do século XX, período em que Egon Schiele produzia suas obras. Nesse período ocorreu diretamente a mudança das representações nas Artes Plásticas. Todas essas mudanças sociais são vistas refletidas de alguma maneira nas obras, que consequentemente, refletem influencias diretas das mudanças de pensamentos dentro de uma sociedade em um determinado tempo histórico.

Princípios que são estabelecidos socialmente, valores, normas e regras sociais, como o pudor constituído socialmente, também, pela base religiosa e por questões culturais rígidas, passam a ser confrontadas, e a arte expõe essas mudanças através das produções plástico/visual.

As Artes Visuais, são, em suas representações artísticas, o reflexo das mudanças de pensamentos em um meio social específico que ocorre com cada indivíduo dentro da sociedade que o pensamento é gerado.

As imagens das obras de artes não são meras representações, mas sim, em parte, síntese das mudanças de olhares e pensamentos dentro de um contexto histórico, pois cada

representação em uma obra trás em si características que vão além das composições plásticas, tendo em vista que aspectos sociais, a visão do artista dentro da perspectiva dele como indivíduo na sociedade e o que ele busca expressar, são questões de grande importância para entender as subjetividades do artista, para assim, auxiliar na compreensão de elementos importantes no estudo da história da Arte (imagem 7 e 8).

Recorte Temporal: Levantamento Sobre A Exploração Do Corpo E Da Sexualidade.

O Trabalho mais conhecido de Egon Schiele é a obra intitulada “O Abraço” (imagem.2), porém, ao olhar as obras que ele produziu ao longo de sua vida artística de modo panorâmico, vemos que dentro de suas produções, grande parteé de trabalhos que abordam o corpo de forma explícita, a sexualidade corporal do indivíduo retratado (muita das vezes de forma grotesca característico de Egon Schiele ao produzir seus desenhos) e em outros casos até atos sexuais.

Imagem 5 - Duas moças se encontram entrelaçadas (1915)
http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/667

Imagem 6 – casal sentado (1915)

Fonte: Banco Comparativo de Imagens - Unicamp[142]

Com a motivação do artista em voltar seus interesses criativos para a produção de obras que abordam o corpo de modo despudorado, com claro intuito de fuga da abordagem convencional, é inevitável o surgimento do confronto entre desejo e censura diante do pudor, pois a visualização publica do desejo em relação à explicitação da sensualidade e sexualidade é tida como da ordem do privado e a censura imediata da imagem que representa a carnalidade corporal, nua e crua, é feita automaticamente, já que essa exposição é vista como apenas permitida ao âmbito particular, esse confronto se mantem, não apenas pela censura do pudor constituido socialmente, mas também pelo pudor pessoal intrínseco que impedia, até então, reflexões que advém por essas questões (imagem 5 e 6).

> "A exemplo da filosofia, as teorias da arte ainda não respondem satisfatoriamente ao problema da manifestação do desejo e da sedução, talvez porque não tenhamos nesse campo, por motivos que só a censura explica, uma história da representação do corpo e da sexualidade – a bibliografia estranhamente escassa sobre o assunto é uma prova contundente disso. Nunca é demais afirmar que, de todos os tipos de discursos relativos a sensualidade e a sexualidade, o visual é certamente o mais censurado"(MEDEIROS,2010:461)

Ao fazer os recortes temporais necessários na história da arte e colocar o século XX e Schiele como ponto referencial para se pensar o corpo como tema das produções artísticas/plásticas para fazer a exposição da sexualidade, sensualidade e do desejo, podemos observar nas obras de artistas ocidentais a maior recorrência de produções consideradas eróticas por conter essas exposições, em geral colecionadores de obras de arte possuíam em seus acervos pessoais, assim como nas coleções pessoais de artistas.

Nitidamente que o modo de representar o corpo feito pelo artista tem, como uma das diversas motivações possíveis, seus gostos pessoais voltados a um padrão corporal que lhes agradam, fascínio em retratar não apenas o corpo, mas ir além e representar a nudez, sexualidade e relações sexuais explícitas, que comumente são reservadas ao privado.

A abordagem das questões sexuais em obras de arte passa a ser cada vez mais voltada à carnalidade do corpo do que à representação de padrões ou estereótipos de beleza comumente mais vistos em obras de arte passadas.

A contribuição de Egon Schiele para promover o embate histórico entre o pudor do espectador e a subjetividade do artista, ao ver uma obra a imagem julgada como proibida para

[142]Disponível em: < http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/667>

exibição publica e caracterizada como da ordem do privado, é importante e tem a tendência de crescer.

> "Vou direto ao assunto: a expressão e exposição da sexualidade ou da carnalidade, para sermos bem explícitos – ainda é objeto de repressão em todos os campos, inclusive no campo da arte. Mesmo considerando-se a massivaexposição do corpo nas mídias, particularmente do feminino, e o protagonismo do corpo e de suas próteses na arte contemporânea, os modos de produção e veiculação das imagens sensuais obedecem a regras bem determinadas, liberando-se a sensualidade implícita e interditando-se a explícita – permiti -se o erotismo, censura-se a pornografia." (MEDEIROS,2010:460)

Em um dado momento histórico observamos que a necessidade de representar a nudez, que não é a nudez sugerida ou idealizada, vem unida dos anseios de repensar as representações do corpo. Ver o aumento da, já existente, exploração do corpo nu, a abertura de meios para continuar a exibição do corpo despido em obras e ir contra a interdição da sensualidade explícita, que tanto sofreu proibições por questões morais, com direta influencia das religiões monoteístas do ocidente, nos mostra o quanto ainda é necessário repensar as representações artísticas.

> "Quando as burcas e hábitos eram regra e não a exceção, a imagem do corpo nu persistiu, mesmo que travestido na pele do mito, do herói ou do santo, e não raramente causou escândalos (Donatello, Michelangelo, Caravaggio, David etc.). Aliás, o recurso ao mito, ao herói e ao santo foi uma forma de driblar a interdição ao nu e expor o corpo, mesmo que de maneira muitas vezes idealizada e contribuindo diretamente para a sublimação do corpóreo e da sexualidade. Com Goya, Courbet e Manet (dentre outros), abandona-se paulatinamente a idealização e se instaura uma representação do corpo mais humana e realista – mais carnal poder-se-ia dizer. Por um outro lado, ao longo desse trajeto que vai do Renascimento ao século XIX, muitos artistas produziram obras de caráter claramente obsceno, mas essa produção foi convenientemente relegada ás bordas da história e "esquecida" pelos historiadores da arte até recentemente." (MEDEIROS,2010:462)

> As obras de Egon Schiele, que repercutiram no decorrer do século XX, fizeram parte do processo de mudança significativa dos olhares sobre a imagem do corpo nu nas obras de arte, a alteração com o deslocamento das idealizações para as representações carnais que, como as obras de Schiele, expressavam a forma de usar o corpo e a nudez humana de modo visceral (característica particular de Schiele) e puramente voltado ao sexual corpóreo que é crescente e tende a aumentar progressivamente, à medida que a imagem do corpo nu persiste, as polemicas aumentam e a visibilidade para os embates que tanto foram evitados passa a ser maior.

Questões Estéticas E Morais

Conforme o alcance das obras de arte aumenta são criadas referencias visuais, com as obras definidas como eróticas ou pornográficas não é diferente, a divulgação do que já foi criado e de novas produções, crescem com a retomada de referências visuais retirados da história tradicional da arte, que reavalia o que já foi feito em busca da compreensão do que se está fazendo (imagem 7 e 8).

Pode se ver que a história da arte não permite o ocultamento de produções artísticas, pois a cada novo levantamento feito sobre produções de arte, seus resultados nos levam a fazer relações diretas ou indiretas, com contextos históricos, sociais, religiosos, culturais e morais, relações essas, impensadas em primeiro plano.

Os levantamentos geralmente surgem como anseio de investigar o que a História da Arte tradicional europeizada cataloga, mas que, em alguns casos, não busca aprofundar-se por questão do etnocentrismo ao relatar dados históricos.

A representação do corpo nu exibindo a carnalidade sexual e sensual aparece em obras por conta da imanência que o corpo e a nudez remetem às pessoas, não atoa é objeto de fascínio nos diversos campos das Artes Visuais e sua exploração é incessante, ou seja, de acordo com o artista a abordagem tende a ser cada vez mais intensa e não permite o ocultamento de produções passadas que transbordam nas imagens criadas toda subjetividade, emoções que levam o artista a produzir e expor valores pessoais que emana dele e se expressa na obra, por conseguinte vem á tona polêmicas passadas e surgem novas, que nascem com representações do corpo nu cada vez mais despudorado.

A imagem do nu nas obras passa a ser mais agressiva ao pudor já fragilizado do expectador que não foi sensibilizado para analisar as imagens, apenas é feita a ratificação por imposição social do pudor diante de imagens explícitas, que mantem preconceitos e impede análises para além de uma primeira impressão visual.

Imagem 7 – Duas mulheres nuas, uma reclinada, e outra ajoelhada (1912)

Fonte: Banco Comparativo de Imagens[143]

[143] Disponível em: < http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/667>

Imagem 8 – Mulher nua (1912)

Fonte: Banco Comparativo de Imagens - Unicamp[144]

Com o passar do tempo a nudez é vista com mais frequência e o nu que vem a cada nova produção é atípico e aparece com maior intensidade para provocar o expectador para causar a problematização em torno da imagem.

O artista ao exteriorizar questões pessoais de sua intimidade particular (privada), como indivíduo, em suas obrasque se tornam (pública) visíveis a qualquer pessoa proporciona o surgimento do confronto do espectador com suas particularidades que o mantem recatado com as intenções mais intima do artista.

Para quem ainda se mantem preso à descrição, quando se trata de assuntos colocados (intencionalmente para evitar problematizações) como exclusividade do interesse pessoal, ressurge o confronto do espectador, com suas particularidades que os mantem recatados contra asintenções mais intimas do artista, que ao propor determinado tipo de abordagem o embate entre espectador e obra revive e levanta varias questões, principalmente levando em conta as demandas crescentes do meio artístico com cada novo estilo, tendência, conceito ou busca do diferente do que já foi feito na arte ou quem procura ir além, apenas opondo-se a um determinado tipo de arte; independente de qual dessas intenções for, para se tentar, ao menos, assimilar as particularidades que cada obra carrega em si, o olhar que se busca ter antes de analisar a obra é essencial.

Os pressupostos citados nos norteiam para pensarmos como a moralidade pode ser refletida a partir das problematizações e investigações que a estética da conta, e fazer das emoções, juízos de valores e ideais que surgem do olhar, observar e/ou analisar uma obra de arte, meios que dão inicio para análises reflexivas críticas que aguçam a percepção visual.

[144] Disponível em: < http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/667>

> "É no espaço da moralidade que aprovamos ou reprovamos o comportamento dos sujeitos, que o designamos como correto ou incorreto. Quando indagamos: como agir como mulher? Como agir como jovem? como agir enquanto educador? Estamos embutindo em nossa pergunta a expressão "corretamente": como agir corretamente como...? Pois há sempre uma expectativa em relação ao desempenho dos papeis, desempenho que se aceita ou rejeita socialmente". (RIOS,1995:22)

Essa reflexão da moralidade é necessária no meio artístico, principalmente quando se questiona se a arte ainda é arte no processo transitório do erotismo aceito para algo mais próximo do pornográfico censurado? Como agir enquanto artista? Se a pintura é voltada para nudez nua e crua, não mais sugerida, ainda sim será arte? As obras explicitamente pornográficas (ou ao menos consideradas pornográficas) de Egon Schiele são menos artísticas por explicitar a carnalidade sensual? .

As problematizações das obras de arte são grandes, principalmente das obras em questão, que a estética por meio do aspecto sensível, levanta e promove outras reflexões, que abrangem os seguintes aspectos: o olhar das pessoas no meio social, questões éticas e de moralidade que condizem, para além da ação do individuo, e mostram suas ideias internalizadas do meio social, ao expor seu olhar de mundo pessoal que acaba sendo resultado da imagem refletida da ação do indivíduo, ao confrontar-se com a obra (ou as obras). Atitude essa, que não é diferente de ações diante de uma obra de arte atípicas na abordagem do corpo (carnalidade sexual expressa nas Artes Visuais), que promove o confronto da pessoalidade do espectador e a do artista, que estão carregados de valores.

Pensar a ética como reflexão da moral de forma crítica nos ajuda a compreender como o etnocentrismo influencia o modo que se vê uma obra em foco de análise e como o pudor é constituído socialmente.

> "A ética se apresenta como uma reflexão crítica sobre a moralidade, sobre a dimensão moral do comportamento do homem. Cabe a ela, enquanto investigação que se dá no interior da filosofia, procurar ver – como afirmei antes – claro, fundo e largo os valores, problematizá-los, buscar sua consistência. É nesse sentido que ela não se confunde com a moral. No terreno desta última, os critérios utilizados para conduzir a *ação* são os mesmo que se usam para os *juízos* sobre a ação, e estão sempre indiscutivelmente ligados a interesses específicos de cada organização social. No plano da ética, estamos numa perspectiva deum juízo crítico, próprio da filosofia, que quer compreender, quer buscar o sentido da ação. " (RIOS,1995:24)

Essas reflexões críticas surgem por decorrência dos comportamentos dos sujeitos dentro do meio social. Existem comportamentos que são classificados como corretos ou errados, isto é fato, existe. O reflexo desse pensamento é visto nas Artes Visuais e por consequência se faz necessária a reflexão crítica do cerceamento visual.

Conclusão

O atravessamento moral na história da arte ocidental permanece, e a utilização do corpo nas Artes Visuais aumenta e possui a tendência a ser cada vez mais carnal ao provocar o espectador ao embate do seu pudor diante das obras cada vez mais voltado para sexualidade e sensualidade carnal, esse confronto se dá a partir da representação explícita da sexualidade que, anteriores as produções do século XIX eram encobertas ao máximo pelos pudores sociais vigentes.

Na contemporaneidade o discurso visual presente na arte já não se limita a idealização da beleza feminina (ou masculina), mas refere-se ao exercício da sexualidade, retirando a discussão da esfera privada e tornando-a pública, despudorada e questionadora dos limites (se é que há) existentes na história canônica da Arte.

Temos como resultado do estudo o levantamento histórico de obras e referenciais teóricos que estimulam o pensar, questionar e refletir as produções artísticas a partir de um contexto, fazendo assim, desses levantamentos a partir da analise estética, meios para repensar a exploração do corpo nas pinturas de Egon Schiele dentro do expressionismo para analisar o que se produziu para a compreensão da amplitude na discussão em volta do corpoàs pinturas usadas na presente pesquisa são meios de visualizar dentro da produção de um artista a vasta possibilidade de contribuições para a diluição das fronteiras entre erotismo e pornografia nas Artes Visuais.

Em vista que existe a necessidade de pesquisar mais sobre as obras historicamente veladas e sua importância para produções a partir do século XX e na contemporaneidade da História tradicionalmente contada da Arte, foi constatada a grande quantidade de obras que retratam o corpo cada vez mais voltado ao carnal, ressaltando que a história canônica da arte pouco faz relações em torno da sexualidade corpórea que possui grande relevância para o estudo/pesquisa em Arte.

A contribuição desse estudo para pesquisas nas artes visuais se dá ao explorar e expandir as discussões para além do modo tradicional de pesquisa da história da arte, com o intuito de promover análises e reflexões estéticas para possíveis novos levantamentos. A recorrência de temas evitados de ser pautados como discussões na Historia da arte, nos ajuda a compreender, parcialmente, a vasta possibilidade que possui na historia para o estudo voltado ao corpo, feito em parte, comoas análises da presente pesquisa, buscando ampliar o entendimento concernente ás artes visuais que conhecemos que possui nítidos reflexos no que se produz na arte contemporânea, assim agregando conhecimento para a história da arte.

REFERENCIAS

CORBIN, Alain (org.). **História do corpo – 2. Da Revolução à Grande Guerra.** Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

LIMA, A.R.P., SILVA, E. D., MARCONI, T.A. Erotização, normalização e valorização: descontinuidades inscritas na (in)visibilidade dos corpos.**Revista da Universidade Estadual de Maringá (UEM)** Acta Scientiarum. LanguageandCulture, Maringá, n. 2, v.31, p. 241-244, 2009.

MEDEIROS,Afonso**"Apontamentos para uma cartografia da história da arte pornô-erótica"**,ANPAP 19° encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios"–20a25/09/2010–Cachoeira–Bahia–Brasil.

MEDEIROS, Afonso**O imaginário do corpo – entre o erótico e obsceno, fronteiras líquidas da pornografia.** FUNAP, UFG, p. 9-27, 2008.

FARTHING, Stephen (Dir.). **Tudo sobre Arte - Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos.** Sextante, Rio de Janeiro. 2011

RIOS, Terezinha Azerêdo. **"Ética e Competência**". Cortez, ed. 3°, São Paulo.1995.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada.** Rio de janeiro: Nova fronteira: p.131,2014.

SANCHEZ, J.L. (Dir.). **História da Arte: Do Simbolismo ao Surrealismo**. Fólio: p.20-29, 2008.

Sites:

Warburg.chaa-unicamp.com.br

Guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-história/Schiele

www.filosofia.seed.pr.gov.br/

AFRÂNIO: UM SOLO EM DECOMPOSIÇÃO

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar (UFPA)

RESUMO

O trabalho cênico intitulado “Afrânio: um solo em decomposição” é gerenciado pelo conto “Afrânio”, de Fernando Marques Freitas. Compreende arranjo de atuações não mediadas, forjado na textura de palimpsestos ocorrentes em tempo e espaço impermanentes. Impelido por tentativas de, a partir da pulsão psicofísica, se gerar por todo o organismo do atuante, até chegar ao organismo do espectador, e do retorno deste àquele, em contínuo, se vale da troca de percepções entre tais agentes. Por esse intercurso perceptivo situado em palimpsestos sobrepostos, cada rabisco se esburga, tende a se anular, pela chegada de um próximo, feito momentos esquecidos a associarem, subjetivamente, deliberadas alternativas de operacionalidade objetiva, intentando acionar espécie de poética lábil. Em dinâmica composta por voz, movimento, oralidade e gesto, vão-se buscando processar ações psicofísicas tendentes a encontrar novos e redivivos riscos, do ser-terra, untado ao ser-éter, por ligames onde morre a morte para assim serem unas a dor e a alegria. Nisto, condições perigosas da conjuntura social hodierna têm imposto esforços à consecução da possibilidade artística, pela sua perspectiva de ofício desassombrado, em aderir experiências das virtudes do mundo às vivências de seu flagelo. O trabalho se sustenta pelo treinamento psicofísico baseado em artes marciais e meditativas estudadas em prática e teoria, pelo Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante – GITA (CNPq), e no “estudo do movimento contínuo” da Mímica Corporal Dramática, levado a cabo por Etienne Decroux (1898-1991) e Thomas Leabhart (1944-), com objetivo de intensificar agências pré-expressivas.

Palavras-chave: solo; pergaminho; morte; impermanência.

ABSTRACT

The scenic work titled “Afranio: a decomposing soil” is managed by the tale “Afranio”, written by Fernando Marques Freitas. It comprises an arrangement of unmediated

attitudes, forged in the texture of palimpsests occurring in impermanent space and time. It is impelled by attempts to generate itself, from the psychophysical drive, throughout the organism of the actant, until arriving at the organism of the spectator, and from the return of this latter to the first, in continuous. The work also makes use of the exchange of perceptions between such agents. Through this perceptive intercourse situated in overlapping palimpsests, each scribble tends to be null at the arrival of the next one, such the generation of forgotten moments, so as to associate, subjectively, deliberate alternatives of objective operability, trying to trigger a kind of labile poetic. In a dynamic composed of voice, movement, orality and gesture, attempts are made to process psychophysical actions tending to find new and revived risks, of the being-earth, anointed to the being-ether, by bridges whereby the death dies so as to be one and the same, or in other words, at the same time pain and joy. In this, dangerous conditions of today's social conjuncture have been imposing efforts to attain the artistic possibility, by their perspective of a no shadow craft, featured by the desire to join experiences of the virtues of the world to the experiences of its scourge. The work is supported by the psychophysical training based on martial and meditative arts studied in practice and theory, by the Actant's Psychophysical Training Research Group - GITA (CNPq), and in the "still moving research" and "pause, hesitation, weight, resistance and surprise", those two latter *études* of the Dramatic Corporeal Mime, carried out by Etienne Decroux (1898-1991) and Thomas Leabhart (1944-), in order to intensify pre-expressive agencies.

K**eywords:** soil; palimpsest; death; psychophysicality; impermanence.

Afrânio: um solo em decomposição

Drão... tem que morrer para germinar... cama de tatame... morre, nasce trigo...
vive, morre pão... nossa caminhadura... pela vida afora...
Gilberto Gil

Nesse composto acionado pela música flertando a oralidade, a arte cênica, essa baila ancestral, concede novos e redivivos riscos. Para uma compreensão de suas incertezas, arranjam-se vida e morte unificadas, emprestando, da atuação cênica, essas mesmas características. *Afrânio*, solo performático procedido a partir do conto escrito pelo professor

Fernando Marques Freitas[145], foi mais um pretexto doado ao Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante – GITA, pelo mesmo autor que, anteriormente, cedeu-nos sua obra dramática *Zé*. Dando tratos ao contado, a atuação se inscreve, nas dimensões espaciais e temporais de um palimpsesto[146] sendo contextualizado – textualizado com –, por incontáveis tradições realizadas por artistas cênicos de longínquo passado, conforme tão antiga e velha é essa arte, e destarte tão atual, somados a contemporâneos atuantes, por meio de uma sintaxe própria. Por sintaxe entendam-se os atributos expressivos de um fiapo reirado do imenso tecido da Mímica Corporal Dramática criada pelo francês Etienne Decroux (1898-1991), a nós repassados pelo seu discípulo, o mímico, professor e teórico da atuação e escritor Thomas Leabhart[147] (1944-). Adicionam-se, à sintática desenvolvida, os fundamentos pré-expressivos oriundos do treinamento psicofísico com as artes marciais e meditativas asiáticas estudadas pelo GITA, em prática, sobretudo, e em teoria, n'alguns momentos. Então, a comboio do palimpsesto em que vem transcrito "tem que morrer para germinar" (GIL, 2017), seguem-se preparativos constantes que o sustentam a cada ação feita, a qual, por seu turno, morre nascitura para viver mais um sumiço. Pois que teimoso se nos mostra ver onde está o passo dado, em coordenação com o exalar do alento com a expiração, em um trecho executado do *t'ai chi ch'uan*. Da mesma maneira, desaparece o chute pendular do *kalarippayattu* concomitantemente à sua execução. Seguindo esses indicadores de impermanência, a inspiração em uma *asana* do *yoga* jamais repete a si mesma, enquanto percepção. Tudo isso esvaece no momento mesmo de criação. Verificado e assim compreendido palimpsesto, *Afrânio*, o trabalho cênico, é mais uma criação em solo do GITA,

---

145 José Fernando Marques de Freitas Filho escreve peças, contos e resenhas críticas, com publicação e montagem no Brasil e exterior; trabalhou como jornalista nos suplementos culturais dos jornais O Correio Braziliense e O Estado de São Paulo, é músico de formação e compositor, tem formação também Comunicação Social/Jornalismo,– Experiência acadêmica na área de Letras, com ênfase em Literatura e Teatro. Entre suas publicações, citam-se os livros Retratos de mulher (poemas, 2001); Zé - peça em um ato (teatro, 2003; 2a. ed., 2013); Últimos - comédia musical em dois atos (livro-CD, 2008); Contos canhotos (2010); A comicidade da desilusão: o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues (ensaio, 2012); Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970 (ensaio, 2014) e A província dos diamantes: ensaios sobre teatro (2016). Participou de uma das anuais Semana GITA, além de uma edição do Fórum Bienal de Pesquisa em Artes --- PPGATES/ICA/UFPA.

146 Antônio Houaiss assim define o termo palimpsesto: "papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro" (HOUAISS, 2009).

147 Thomas "Tom" Leabhart nos supervisionou durante pós-doutoramento na Unversidade de Claremont, Pomona College, EUA, junto a seu grupo MICE.

constituindo etapa entre outras de igual relevância: treinamento, oficinas e laboratórios, sempre de organismo para organismo entre partícipes integrantes do grupo e eventuais espectadores.

Membros pesquisadores do "enclave"[148] GITA, junto ao vice-coordenador e diretor artístico Edson Fernando[149], pacientemente auxiliam com comentários críticos ao sabor de quem pratica e teoriza o treinamento psicofísico baseado nas artes marciais e meditativas asiáticas, no nível pré-expressivo, para usar expressão do Teatro Antropológico. Essas marcialidades, tendentes a propiciar o domínio psicofísico à expressão, se destrinçam consoante a sistematização do professor, ator, escritor, teórico, diretor e mentor do GITA, o *gurukkal* Phillip B. Zarrilli (1947-)[150]. Em *Afrânio*, o GITA enfrenta o modesto aprimoramento de linguagens e ferramentas metodológicas, a par da interminável prática do treinamento psicofísico. O aqui mencionado solo cênico, disposto a se abrir na dialética entre existência e inexistência de um palimpsesto mais acima qualificado ancestral, imerge na recente etapa de pesquisa matricial do GITA projetada nos assomos propagados no implemento de criações artísticas. Por meio da forja no palimpsesto multidimensional, percebemos e somos percebidos na agência exigida de uma presença corpo/mente, no intercâmbio, no coito, ou no intercurso perceptivo entre espectador e atuante.

Os assomos, incentivos mútuos por uma fé na realização do imponderável, vão-se criando no GITA, ele mesmo um palimpsesto disposto no tempo, espaço, lugar, sensação e vontades, por onde se procuram entender, praticando, diferentes caminhos, errando, acertando, tentando, fazendo, repetindo, construindo e descongestionando condicionamentos. Longe de almejar alguma sacra veracidade absoluta, somos, porém, radicais em nossa

---

[148] O termo "enclave" vale-se de palavra usada, pelo teatrólogo Fernando Taviani, para designar congregação de atuantes empenhados em metas vinculadas ao treinamento e, consequentemente, ao apuro da atuação por meio de conhecimento de íntimos de bloqueios e desenvolturas à cena. Embora nosso enclave GITA faz-nos, por nós mesmos, a impingir a busca pelo aperfeiçoamento performativo de cada atuante, considerando suas peculiaridades psicossomáticas, dedicamo-nos, em nossa sistemática, ao compromisso com o ciclo de oficinas, laboratórios, ensaios (três fases internas ao grupo) e apresentações públicas. Nestas últimas, cada atuante, em conjunto com coordenadores do GITA, avaliam avanços do atuante em seu contato com o espectador. Para maiores informações sobre o "enclave", ver Fernando Taviani. "Enclave". In: Mirella Schino. Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa. Trad. Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp.146-166.

[149] Edson Fernando Santos da Silva é vice-coordenador e diretor artístico do Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante – GITA. Especialista em Estudos do Corpo e Mestre em Artes da primeira turma do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA – PPGArtes/UFPA, tendo formação em Filosofia e em ator, pela UFPA, assuntos de suas docências, é doutorando pela UFPA e UFMG, autor da pesquisa, em andamento, intitulada ARQUEOLOGITA.

[150] Nosso orientador do curso de doutorado da Universidade de Exeter, UK, atualmente professor emérito da mesma universidade, Zarrilli possui *kalari* (espaço de prática, em livre tradução), aberto a residência temporária e atendimento práticas e cursos de treinamento psicofísico, no País de Gales.

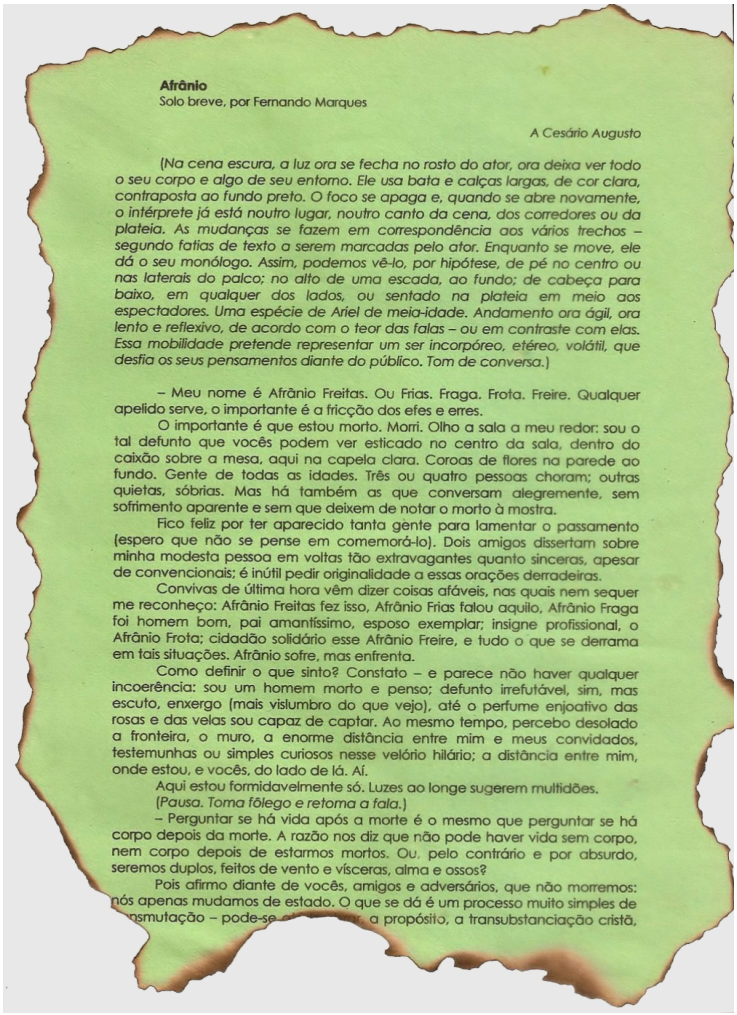
procura, conquanto jamais ortodoxos. Nisso, entendemos haver numerosas verdades. Ortodoxos desprezam a catinga além do que suas narinas alcançam; radicais descem, intrusivos, à raiz porque, toupeiras, não se contentam com a superfície. Ortodoxos abundam destruindo teatros, olvidando a arte, propagando verdades eternamente esquecidas porquanto falácias; já os radicais se libertam na aceitação de outros radicais. Possa haver aí uma das diferenças. Quanto ao enclave GITA, seus integrantes são contexturas orgânicas entrevendo o arte em si, antes de um si na arte, como prenunciado pelo visionário russo Constantin Stanislavski (BENEDETTI, 1988). Afrânio, o solo, e Afrânio, o papel cênico, inexistem porque, no momento desta escrita, foram-se embora (figura 1). Presentemente, nada deles, afora a respiração de um integrante do enclave teclando ideias reminiscentes da camácara[151].

Figura 1. "qualquer apelido serve" (FREITAS, *s/l: s/e, s/a)*. Na fotografia, Afânio na *camácara* (cama cara). Foto: Cesário Alencar. Local: Capela dos usurários (nome fantasia), ou Campo da Boa Esperança (nome comercial), Brasília, DF.

É preciso, agora, após ter repousado sem descanso em um caixão, transcrever o que a isso nos levou. O início nos ocorreu ministrando aula de Crítica Teatral com Fernando Marques, como professor colaborador técnico na UnB, durante o segundo semestre de

[151] Neologismo a que nos permitimos. *Camácara* vem da junção de cama cara, funerária cara e cemitério caro da indústria usurária da dor alheia.

2016152, perguntei, durante contumaz prosa, se ele tinha algum monólogo escrito. Disse ter um pequeno conto não publicado ainda. Interessei-me, obviamente, já que nesse ofício aprendi a, em momento algum, dispensar trabalho. Ademais, graças à graça da garça vista em carreira no Portal da Amazônia, estimulo-me fácil, apaixonando-me do que quer que me ofertem. Marques inseriu rubricas, mas, como de sua compreensão, pediu-me olvidá-las. A oferta, nesse caso, deslocou nítida identificação raspada em colagem, nas Figuras 1 e 2:



Afrânio
Solo breve, por Fernando Marques

A Cesário Augusto

(Na cena escura, a luz ora se fecha no rosto do ator, ora deixa ver todo o seu corpo e algo de seu entorno. Ele usa bata e calças largas, de cor clara, contraposta ao fundo preto. O foco se apaga e, quando se abre novamente, o intérprete já está noutro lugar, noutro canto da cena, dos corredores ou da plateia. As mudanças se fazem em correspondência aos vários trechos – segundo fatias de texto a serem marcadas pelo ator. Enquanto se move, ele dá o seu monólogo. Assim, podemos vê-lo, por hipótese, de pé no centro ou nas laterais do palco; no alto de uma escada, ao fundo; de cabeça para baixo, em qualquer dos lados, ou sentado na plateia em meio aos espectadores. Uma espécie de Ariel de meia-idade. Andamento ora ágil, ora lento e reflexivo, de acordo com o teor das falas – ou em contraste com elas. Essa mobilidade pretende representar um ser incorpóreo, etéreo, volátil, que desfia os seus pensamentos diante do público. Tom de conversa.)

– Meu nome é Afrânio Freitas. Ou Frias. Fraga. Frota. Freire. Qualquer apelido serve, o importante é a fricção dos efes e erres.

O importante é que estou morto. Morri. Olho a sala a meu redor: sou o tal defunto que vocês podem ver esticado no centro da sala, dentro do caixão sobre a mesa, aqui na capela clara. Coroas de flores na parede ao fundo. Gente de todas as idades. Três ou quatro pessoas choram; outras quietas, sóbrias. Mas há também as que conversam alegremente, sem sofrimento aparente e sem que deixem de notar o morto à mostra.

Fico feliz por ter aparecido tanta gente para lamentar o passamento (espero que não se pense em comemorá-lo). Dois amigos dissertam sobre minha modesta pessoa em voltas tão extravagantes quanto sinceras, apesar de convencionais; é inútil pedir originalidade a essas orações derradeiras.

Convivas de última hora vêm dizer coisas afáveis, nas quais nem sequer me reconheço: Afrânio Freitas fez isso, Afrânio Frias falou aquilo, Afrânio Fraga foi homem bom, pai amantíssimo, esposo exemplar; insigne profissional, o Afrânio Frota; cidadão solidário esse Afrânio Freire, e tudo o que se derrama em tais situações. Afrânio sofre, mas enfrenta.

Como definir o que sinto? Constato – e parece não haver qualquer incoerência: sou um homem morto e penso; defunto irrefutável, sim, mas escuto, enxergo (mais vislumbro do que vejo), até o perfume enjoativo das rosas e das velas sou capaz de captar. Ao mesmo tempo, percebo desolado a fronteira, o muro, a enorme distância entre mim e meus convidados, testemunhas ou simples curiosos nesse velório hilário; a distância entre mim, onde estou, e vocês, do lado de lá. Aí.

Aqui estou formidavelmente só. Luzes ao longe sugerem multidões.

(Pausa. Toma fôlego e retoma a fala.)

– Perguntar se há vida após a morte é o mesmo que perguntar se há corpo depois da morte. A razão nos diz que não pode haver vida sem corpo, nem corpo depois de estarmos mortos. Ou, pelo contrário e por absurdo, seremos duplos, feitos de vento e vísceras, alma e ossos?

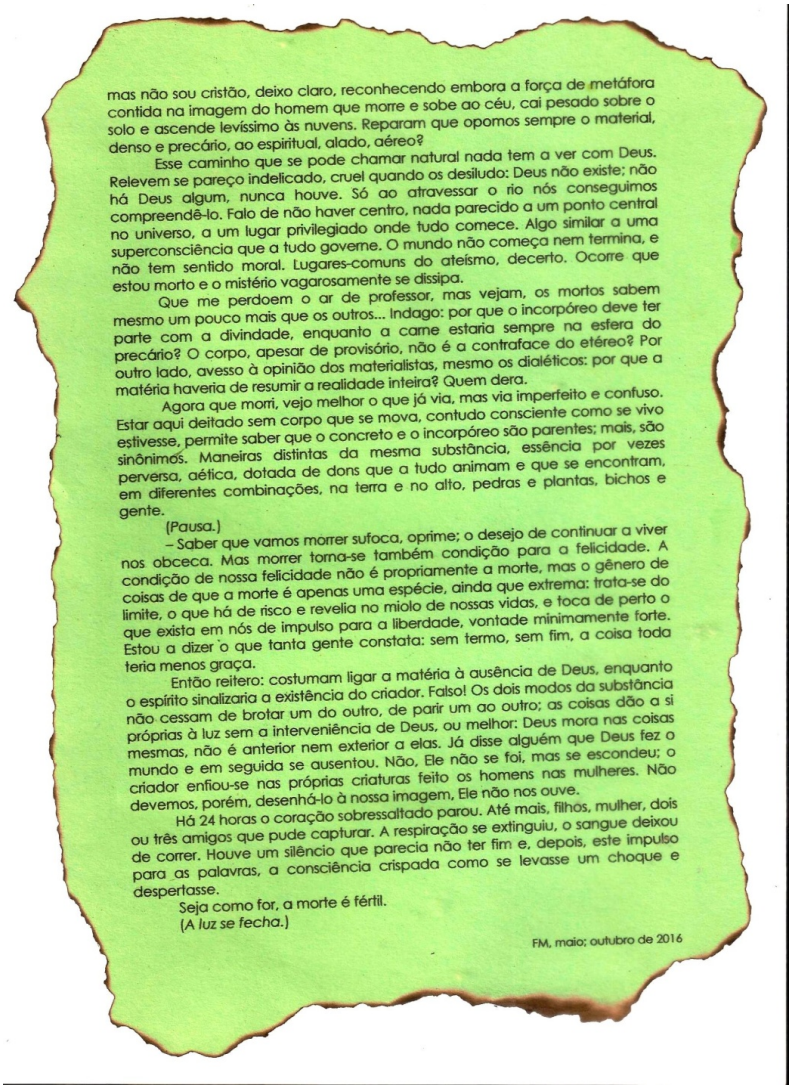
Pois afirmo diante de vocês, amigos e adversários, que não morremos: nós apenas mudamos de estado. O que se dá é um processo muito simples de transmutação – pode-se [illegible] a propósito, a transubstanciação cristã,

Figura 2. Primeira página do trecho escrito do palimpsesto raspado. Texto de Fernando Marques. Tratamento de imagem: Cesário Alencar.

Local: Belém, PA

---

[152] Agradeço aos colegas e direção da Escola de Teatro e Dança – ETDUFPA, do Programa de Pós-graduação em Artes – PPGArtes, do Instituto de Ciências da Arte – ICA e do Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante – GITA, por terem oportunizado a mim aprimorar a pesquisa, ao concederem o temporário afastamento desta Casa, quanto ao *t'ai chi ch'uan* e *cansigong* Chen, *hatha yoga*, meditação *zazen,* estudo prático e teórico de obras selecionadas de William Shakespeare e passagens do treinamento psicofísico realizado pelo GITA a estudantes de pós-graduação da UnB. À UFPA, instituição onde finquei pé por mais tempo, muito devo e deverei. Agradecido, tento fazer jus à confiança e apreço dos camaradas de toda destas bandas. Obrigado também aos docentes e funcionários da velha guarda do CEN/IdA/UnB.



mas não sou cristão, deixo claro, reconhecendo embora a força de metáfora contida na imagem do homem que morre e sobe ao céu, cai pesado sobre o solo e ascende levíssimo às nuvens. Reparam que opomos sempre o material, denso e precário, ao espiritual, alado, aéreo?

Esse caminho que se pode chamar natural nada tem a ver com Deus. Relevem se pareço indelicado, cruel quando os desiludo: Deus não existe; não há Deus algum, nunca houve. Só ao atravessar o rio nós conseguimos compreendê-lo. Falo de não haver centro, nada parecido a um ponto central no universo, a um lugar privilegiado onde tudo comece. Algo similar a uma superconsciência que a tudo governe. O mundo não começa nem termina, e não tem sentido moral. Lugares-comuns do ateísmo, decerto. Ocorre que estou morto e o mistério vagarosamente se dissipa.

Que me perdoem o ar de professor, mas vejam, os mortos sabem mesmo um pouco mais que os outros... Indago: por que o incorpóreo deve ter parte com a divindade, enquanto a carne estaria sempre na esfera do precário? O corpo, apesar de provisório, não é a contraface do etéreo? Por outro lado, avesso à opinião dos materialistas, mesmo os dialéticos: por que a matéria haveria de resumir a realidade inteira? Quem dera.

Agora que morri, vejo melhor o que já via, mas via imperfeito e confuso. Estar aqui deitado sem corpo que se mova, contudo consciente como se vivo estivesse, permite saber que o concreto e o incorpóreo são parentes; mais, são sinônimos. Maneiras distintas da mesma substância, essência por vezes perversa, aética, dotada de dons que a tudo animam e que se encontram, em diferentes combinações, na terra e no alto, pedras e plantas, bichos e gente.

(Pausa.)

– Saber que vamos morrer sufoca, oprime; o desejo de continuar a viver nos obceca. Mas morrer torna-se também condição para a felicidade. A condição de nossa felicidade não é propriamente a morte, mas o gênero de coisas de que a morte é apenas uma espécie, ainda que extrema: trata-se do limite, o que há de risco e revelia no miolo de nossas vidas, e toca de perto o que exista em nós de impulso para a liberdade, vontade minimamente forte. Estou a dizer o que tanta gente constata: sem termo, sem fim, a coisa toda teria menos graça.

Então reitero: costumam ligar a matéria à ausência de Deus, enquanto o espírito sinalizaria a existência do criador. Falso! Os dois modos da substância não cessam de brotar um do outro, de parir um ao outro; as coisas dão a si próprias à luz sem a interveniência de Deus, ou melhor: Deus mora nas coisas mesmas, não é anterior nem exterior a elas. Já disse alguém que Deus fez o mundo e em seguida se ausentou. Não, Ele não se foi, mas se escondeu; o criador enfiou-se nas próprias criaturas feito os homens nas mulheres. Não devemos, porém, desenhá-lo à nossa imagem, Ele não nos ouve.

Há 24 horas o coração sobressaltado parou. Até mais, filhos, mulher, dois ou três amigos que pude capturar. A respiração se extinguiu, o sangue deixou de correr. Houve um silêncio que parecia não ter fim e, depois, este impulso para as palavras, a consciência crispada como se levasse um choque e despertasse.

Seja como for, a morte é fértil.

(*A luz se fecha.*)

FM, maio; outubro de 2016

Figura 3. Primeira segunda do trecho escrito do palimpsesto raspado. Texto de Fernando Marques. Tratamento de imagem: Cesário Alencar.

Aliados no caminho interagem, enquanto criam junto. Um desses aliados é o músico Marcos Cohen153, com quem há algum tempo gostaria de trabalhar. Experimentamos, em Afrânio, juntos, indagações onde se achava a resposta mesma, o caminho sendo a busca: Marcos tocando clarineta e Cesário acionando o texto. Ambos experimentamos propósitos de cena, vis-à-vis "escolhas operacional [is]"154 de que nos fala Franco Ruffini (RUFFINI apud BARBA; SAVARESE, 1995, p.150). Os dois atuantes performaram, mais das vezes, a céu aberto, ofertando tentativas a passantes dentro do campus da UnB. Cohen criou uma peça

[153] Egresso professor do Depto. de Música da UFPA, respeitado pelos pares e admirado pelos alunos, Marcos Cohen é Bacharel em Clarineta pela Universidade do Estado do Pará – UEPA, Mestre em Clarineta e Composição pela University of Missouri (EUA) e Doutor em Clarineta pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, além de praticante da arte marcial japonesa *aikido*. Marcos tem colaborado, desde o primeiro dia, sobremodo, com sua dedicação metódica, ao duo *Afânio*.

[154] Livre tradução de "operative choice".

musical para o duo, chamada “Tema de Afrânio”. Com base nesse tema, miscigenou as ações com o som da clarineta. Alguns convidados surgiram para ver e opinar, informalmente. Em nossa última performance juntos, Fernando Marques, gratificantemente arredio a ver processos, identificou-se com o trecho engenhado em contínua reelaboração, comprometida com si mesma e nada mais, fiel ao como, o quê e por quê assim o vinha sendo. Mencionou sua surpresa e prazer em ouvir o “Tema de Afrânio” e aquele tipo de jam session feito por duas figuras sem-vergonha, salientes, impudicos e descarados. Presentes estiveram Fernando Marques, autor do conto, Verônica Maia, diretora e parceira de atuação em outros canaviais, a socióloga Beth Parente, o diretor Hugo Rodas, o fotógrafo Leo Silva, a musicista Liliam Cohen, o ator e poeta Adeílton Lima – amigos – e alunos da disciplina Tópicos Especiais em Processos Composicionais para Cena 1: treinamento psicofísico à atuação cênica, do curso mestrado em artes cênicas – cúmplices. Mas o mais instigante do espectador era o passante nas calçadas por onde ajeitávamos o duo, dando duro, tentando segurar a onda na seca. Instigantes, assim ditos, porquanto inesperados ao parar, ao seguir, ao nem ver, ao olhar sem ver, ao passar no meio da farra com absoluta sem-cerimônia, ao ver sem olhar, conjugando presenças a nos aceitarem intrusos.

Nas continuidades da performance em Belém, iniciadas com a oportunidade conferida pela 1ª Jornada de Pesquisa em Artes, Marcos Cohen, coparticipe do trabalho, tem-se impedido de estar presente, devido ao seu trabalho na Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro – OSTNCS, somado aos cuidados exigidos pela chegada de sua menina Tereza e resguardo de sua amada Liliam Cohen. O duo virou solo, sob o olhar e palpites do GITA, sob a encomenda de comentários diretivos e bem vindos de todos os integrantes do enclave. Mesmo fazendo falta, meu amigo músico ora se empenha em elaborar o “Tema de Afrânio” junto a sintetizadores e outros instrumentos, a fim de que a música possa ser tocada durante todo o solo, em equivalência à sua produção em tempo real, em nosso duo.

Dadas algumas explicações sobre motivações regadas a propósitos em tornar o expresso, delineado, e o comunicado, direto, *Afrânio* nos faz valer da definição de performance sob o viés da arte da cena, donde a arte, em sentido amplo, inclusivo, incorpora a performance no vício e no verso em sentir cócegas das divertidas borboletas no estômago. A ponte com o Teatro Antropológico[155] e com o “Estudo do Movimento Contínuo”[156] da Mímica Corporal Dramática, nesse caso, aponta diligências na rigorosa e contundente

[155] Fundado por Eugenio Barba (1936-), em 1978.
[156] Tradução livre de “Still Moving Research”, sistematização feita por Thomas Leabhart , oriunda de seus estudos, pesquisas e atuações, junto a Etienne Decroux, da Mímica Corporal Dramática – DCM.

assertiva: A rigor, antropologicamente falando, pode-se conjugar o nascimento da performance ao próprio ato do homem se fazer representar (a performance é uma arte cênica) e isso se dá pela institucionalização do código cultural. (COHEN, 2009, pp.40-1).

E como contundentes são as assertivas, e como também temos de optar por um conselho, em *Afrânio* e nos solos do GITA, cujo palimpsesto escrito é a obra *Rei Lear*, de William Shakespeare, seguimos representando a nós mesmos, o que equivale a apresentar-nos a nós: tal é nosso papel, vale dizer, fingirmos sermos o que somos. Buscamos, assim, dar continuidade a mais um pedaço de conselho tomado empestado pelo dito "Representamos tanto na vida que para fazer teatro bastaria deixar de representar" (CIESLAK, 2015, p.151). Quanto ao personagem, este serve a outro palimpsesto moldador de contornos externos das ações únicas de cada atuante. A nosso serviço, temos vários palimpsestos, ou "camadas", assim apropriadamente qualificados aqueles, por nosso diretor artístico, Edson Sã Fernando.

Por ora, tentamos arredondar ângulos, fazer curvas arriscadas propícias a repentinas derrapagens. Da figura 4 à figura 13, fotografias por nós tiradas no DF pretendem ilustrar palimpsesto configurado de alguns ingredientes disponíveis, gratuitamente, no auxílio à composição. Tentamos obter estímulos da vida e da morte. No compasso da resultante, perquirimos: quando sei existir-me?

Figura 4: planta em flor plantada gérmen

Figura 5: couve gostosa, gérmen impudico

Figura 6: árvore gérmen, céu perto

Figura 7: folhagem gérmen, chão perto

Figura 8: Afrânio desacomodado na *camácara*: morte gérmen

Figura 9: fruto gémen bitoqueiro.

Figura 10: Afrânio desarranjado na *camácara*: morte gérmen

Figura 11: fruto gémen copulando

Figura 12: Afrânio fulo da vida na *camácara*: morte gérmen

Figura 13: frutos germinando sapor, *sapore*, *saper*, sabor, saber

Compõem, as figuras acima, ícones e índices motivacionais do fogo dentro da lamparina, emprestando definição de partitura actancial do ator polonês Ryszard Cieslak (1937-1990), perante a atuação cênica:

> A partitura é um vazo de vidro que contém uma vela acesa [...] contém e guia a chama, mas ele [vidro] não é a chama[...] a chama é viva [...] se move atrás do vidro [...] reage a cada sopro de vento, assim minha vida interior varia. (2015, p.66).

Chama e vidro esclarecem vida e morte interdependentes, necessárias uma a outra, existência homogênica, em analogia, mesmo que posta por tamanha insuficiência aqui, a Cieszlak, o atuante mais justo do século XX.

Considerando os finais por agora, tem-se que, dos movimentos, voz, torções da coluna variando nível e plano (princípios do Still Moving Research), ao DNA da Mímica Corporal Dramática – "pausa, peso, resistência, hesitação, surpresa" (LEABHART, 2013) –, gestos, foco e atenção, vieram as ações psicofísicas amparadas pelo treinamento persistente com artes marciais e meditativas asiáticas, para depois chegar-se ao grande palimpsesto repleto de pequenos outros palimpsestos surgidos em camadas de dimensões temporais, espaciais, cinéticas, sinestésicas e perceptivas para, daí, procedermos germinada atuação, e daí à inconclusa performance, e daí ao que já não é, e daí ao sabe-se lá... drão (figura 14).

Figura 14: "Seja como for, a morte é fértil" (FREITAS, *s/l: s/e, s/a.). Foto: Cesário Alencar.* Local: Capela dos usurários (nome fantasia), ou Campo da Boa Esperança (nome comercial), Brasília, DF.

Referências bibliográficas:

BANU, Georges (org.). ***Ryszard Cieslak:*** *ator-símbolo dos anos sessenta. Trad. Roberto Mallet. São Paulo: É Realizações, 2015.*

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A dictionary of theatre anthropology**: the secret art of the performer. Trad. Richard Fowler. Londres: Routledge, 1995.

BENEDETTI, Jean. ***Stanislavski:*** *a biography. Londres: Methuen Drama, 1988.*

CIESLAK, Ryszard. Corro para tocar o horizonte. In: BANU, Georges (org.). ***Ryszard Cieslak:*** *ator-símbolo dos anos sessenta. Trad. Roberto Mallet. São Paulo: É Realizações, 2015, pp.151-57.*

COHEN, Renato. ***Performance como linguagem****. São Paulo: Perspectiva, 2009.*

FREITAS, Fernando Marques. Afrânio – solo breve. Conto não publicado. s/l: s/e, s/a.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva. 2009.

LEABHART, Thoma. Entrevista com o autor. Local: Large Studio, Pomona College, Universidade de Claremont, California. Data: 30.11.2012.

RUFFINI, Franco. Stanislavski's "system". In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A dictionary of theatre anthropology**: the secret art of the performer. Trad. Richard Fowler. Londres: Routledge, 1995, pp. 150-53.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do palco**: os laboratórios teatrais na Europa. Trad. Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TAVIANI, Fernando. Enclave. In: Mirella Schino. **Alquimistas do palco**: os laboratórios teatrais na Europa. Trad. Anita K. Guimarães e Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp.146-166.

Webobrafia

GIL, Gilberto. Drão. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/culturiar/2014/11/drao.html>. Acesso em: 24abril2017.

LEABHART, Thomas. Etude de La Lavandière de Etienne Decroux par Thomas Leabhart – Paris. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S-UXn9NIYXs>. Acesso em: 19dez2016.

_____.Stage de Mime Corporel avec Thomas Leabhart à Hippocampe – Paris. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hrHW81SwyMk>. Acesso em: 19dez2016.

ZARRILLI, Phillip B. Phillip Zarrilli. Disponível em <http://www.phillipzarrilli.com/>. Acesso em: 24abril2017.

EXPERIMENTAÇÕES EM PROCESSO: ESTRATÉGIAS CRIATIVAS NO PROJETO *EDUCADANÇA* EM IGARAPÉ-AÇU, PA.

Clene Lisboa da Cruz[157]

Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO

O processo de criação em dança é um elemento que passa por investigações detalhadas, para que assim, se obtenha um bom resultado. Uma das ações mais utilizadas são os laboratórios de pesquisas e os indutores que levam ao plano de criação. Esta pesquisa vem sendo desenvolvida com alunos do município de Igarapé-Açu, através da utilização de pocket's criados no projeto de pesquisa Escola, Dança e Educação, sendo estes executados no projeto de extensão *EDUCADANÇA,* em escolas públicas ou privadas da cidade de Belém.Para uma melhor compreensão acerca doprocesso descrito, dialogo com autores como Claudia Damásio (2000), Mariana Marques (2010),Marcel Mauss (1934), Terezinha P. Nobrega e Lacince Nelly (2010), Lenira Rengel (2008), entre outros que contribuem para construção de conhecimentos abordados nesse artigo. Os resultados são favoráveis diante da proposta levadaaos alunos do projeto *EDUCADANÇA* em Igarapé-Açu evidenciando ainda a valorização da arte como sujeito de transformação social, em especial a dança como modelo de educação diferenciada.

Palavras-chave: Educação; Corpo; Dança

ABSTRACT

The process of creation in dance is an element that goes through detailed investigations, so that, if we can obtain a good result. One of the most used actions is the research laboratories and the inductors that lead to the creation plan. This research has been developed with students from the municipality of Igarapé-Açu, through the use of pocket's

[157]Clenelisboa10@gmail.comTécnica em Meio Ambiente pelo Instituto Federal do Pará, IFPA-Castanhal, Dançarina e Coreografa, Graduando do curso de Licenciatura Plena em Dança, pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, participante do projeto de pesquisa Escola, Dança e Educação e projeto de extensão Educadança, ambos coordenado pela Prof.ª doutorando Luiza Monteiro e Souza. Fundadora e coordenadora do projeto Arte na Veia (Igarapé-Açu, Pará)

created in the project School, Dance and Education, which are carried out in the EDUCADANÇA extension project, in public or private schools in the city of Belém. a better understanding of the process described, dialogue with authors such as Claudia Damásio (2000), Mariana Marques (2010), Marcel Mauss (1934), Terezinha P. Nobrega and Lacince Nelly (2010), Lenira Rengel (2008), among others contribute to the construction of the knowledge addressed in this article. The results are favorable given the proposal made to the students of the EDUCADANÇA project in Igarapé-Açu, highlighting the valorization of art as a subject of social transformation, especially dance as a model of differentiated education.

Keywords: Education; Body; Dance

O processo de criação em dança é um elemento que passa por investigações detalhadas, para que assim, se obtenha um bom resultado. Uma das ações mais utilizadas são os laboratórios de pesquisas e os indutores que levam ao plano de criação. Entender vários processos é fundamental e a pesquisa é de fundamental importância para se alcançar o objetivo esperado.

Esta pesquisa vem sendo desenvolvida com alunos do município de Igarapé-Açu[158], por meioda utilização de pocket's[159] criados no projeto de pesquisa Escola, Dança e Educação[160], sendo estes executados no projeto de extensão *EDUCADANÇA*[161] *- ARTE NA VEIA*[162]*,*ambos coordenado pela professora doutorando Luiza Monteiro e Souza. Assim sendo, o projeto chegou ao municípiocitado, depois de ter sido contemplada como bolsista PIBEX[163], desse modo, escolhi desenvolver meu plano de trabalho em minha comunidade

[158]Igarapé – Açu, município no nordeste do Estado do Pará, tem sua história marcada a partir da construção da extinta estrada de ferro de Bragança em 1897, a qual foi construída com o objetivo de escoar a produção da região bragantina até a capital Belém, consequentemente, se deu a ocupação regional das diversas localidades desse município, por agricultores principalmente na zona rural. Diante dessas circunstâncias, Igarapé-Açú recebeu imigrantes de diversas localidades do Brasil e fora do Brasil, como nordestinos e espanhóis. Em linguagem Tupí"Igarapé" significa "rio" e "Açu" significa "grande".

[159]Resumo de umplano de aula, contendo todas as etapas que serão desenvolvidas com os alunos.

[160]O presente projeto em sua versão 2017 pretende aprofundar e dar continuidade às pesquisas desenvolvidas no ano de 2014 e 2015, as quais priorizarão estudos acerca da tríade escola, dança e educação dentro do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará em diálogo com docentes licenciados em dança da UFPA e instituições de ensino da rede pública e privada da cidade de Belém, na perspectiva de contribuir para a construção de um currículo para o ensino da dança nas escolas e, sobretudo, esboçar e elaborar propostas metodológicas e plurais para a operacionalização destes conteúdos dentro da sala de aula, dentre outras metas proposta pelo projeto.

[161] Iniciado em janeiro de 2017, tem por finalidade abrir uma frente de diálogo através da circulação de uma tríade de ações na área da Dança para alunos do ensino médio de escolas da rede de ensino de Belém, públicas e/ou privadas.

[162]Nomenclatura adotada para continuar com o projeto de dança após o término da bolsa PIBEX.

[163]PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSA DE EXTENSÃO da UFPA.

com o objetivo de levar a dança enquanto conhecimento a um público diferenciado e distante do que se costuma observar na capital paraense,Belém.

POCKET II	**06/06/2017**
II Vivências em Dança	
Amanda Reis, Alice Bandeira, Clene Lisboa, Letícia Silva, Pérola Peixoto	
Tema: Vivencias fotográficas	
Conteúdo: Composição coreográfica.	
Faixa Etária: a partir de 07 anos.	
Metodologia	
1º momento: Desenho (Letícia / 10 min)	
De inicio, será distribuído papel e caneta aos alunos. Em seguida, criar um desenho usando o estimulo da memória, baseado nas vivencias, desde a infância (se houver) até no momento atual.	
2º momento: Aquecimento (Amanda e Alice /7 min)	
No segundo momento pede-se aos alunos para caminhar pelo espaço, mudando assim a aceleração de acordo com o andamento, logo após a isso, dar comandos: uma batida de mão – dar um salto; duas batidas de mãos – deitar e levantar rapidamente e continuar caminhando; três batidas de mãos – abraça o colega mais próximo. Finaliza com saltos para direita e esquerda, para trás e para frente, através da contagem de oito tempos, quatro tempos, dois tempos e um tempo.	
3º momento: Composição Foto-coreográfica (Clene/15 a 20 min)	
No terceiro momento, os alunos individualmente deverão criar movimentos experimentais a respeito do desenho feito. Em seguida será dividido em duplas, de costas um fechará os olhos, e o outro vai dançar o seu desenho. O que está de olhos fechados poderá olhar para o colega por cinco segundos (de acordo com os comandos do ministrante) poderá fazer por até cinco vezes, como se estivesse fotografando, depois inverte os papéis, ao final ambos reproduziram os movimentos fotografados, unindo os mesmos em uma célula coreográfica.	
4º momento: Relaxamento (Pérola/ 5 min)	
Neste momento os alunos irão deitar e fechar os olhos relembrando cada momento vivido na vivência, de acordo com os comandos da ministrante.	

Modelo de pocket criado no projeto Escola, Dança e Educação

Dentre as etapas propostas em meu plano de trabalho,cogitar processo criativo com estes alunos a princípio, não foi uma tarefa muito fácil, posto que a timidez tomavaconta dos mesmos e por vezes interrompiao fluxo de criação. Desenvolver uma célula coreográfica[164] não é uma empreitada muito simples por não se permitirem, algo que sutilmente vem sendo dissolvido nas aulas. Enquanto facilitadora do processo de ensino-aprendizagem percebo que tenho que estar bem segura daquilo que levo a estes alunos e ter propriedade do ensino que aprendo e ensino, buscando,dentre outros aspectos, mostrar a eles o quanto são capazes de criar e se desenvolverem artisticamente em dança.

Além de alcançar tal expectativa, durante as aulas, notei o interesse dos alunos por criar movimentos em dança. Percebi quesempre havia uma vibração maior quando o assunto era produzir uma célula coreográfica e apresentar um resultado. A maioria dos pocket's

[164]Conjunto de movimentos que podem ser extraídos de uma composição coreográfica completa ou criados para algum momento especifico, por exemplo, uma oitava de uma música usada apenas para uma ocasião ou não.

proporcionaram esse momento de criação aos alunos, de modo natural e sem muita cobrança pela perfeição de movimento, apenas a satisfação de poder inovar a cada aula e poder se surpreender com o objetivo alcançado.

Partindo dessa observação, como ferramenta de apoio para romper a barreira da timidez,começamos a trabalhar em um pequeno espetáculo para apresentar nas comunidades e até mesmo para divulgar o projeto *EDUCADANÇA – Arte na Veia,* tal espetáculo foi inspirado e desenvolvido a partir do tema religioso, a Campanha da Fraternidade 2017 FRATERNIDADE: Biomas Brasileiros e Defesa da Vida. Tomando como ponto de partidao tema citado, o espetáculo foi chamado: "Meu bioma, minha vida", onde um dos principais objetivos consistia em estimularos alunos a perderem o medo e a timidez em dançar para outras pessoas.

De início, os alunos ficaram bastante animados com a ideia de poder levar um trabalho a público, sendo este fruto de nossa própria pesquisa, através do que já estudamos dentro de todo o processo, claro que iniciamos os trabalhos do espetáculo, sem prejudicar a aplicação dos pocket's. Inicialmente, participavam do projeto 26 alunos, atualmente permanecem 18 alunos, na faixa etária de 10 a 22 anos de idade, as aulas acontecem todos os sábados na UNIDADE MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO INFANTIL PROFESSOR RAIMUNDO CARLOS MARTINS, localizada na Rua Cezarino Doce, município de Igarapé-Açu, Pará.

Durante o processo de criação, os alunos foram divididos em grupos, onde cada aluno foi instigado a dialogar comsuas propostas para a criação de um pequeno espetáculo de dança.As equipes se sentaram e estudaram as sequencias de movimentos analisando assim, a melhor colocação desses movimentos, sempre tentando dialogar com a proposta e figurino, que eram conversadas além das aulas que acontecem apenas aos sábados. Partindo do conhecimento que os alunos adquiriam nas aulas sugeridas no projeto *EDUCADANÇA*em Igarapé-Açu, os detalhes dos movimentos foram determinados de acordo com a idealização da mensagem que apresentariam em cena, desta forma, nasceu a primeira criação dentro da comunidade e dentro de nosso projeto.

Uma Breve Descrição Das Cenas Apresentadas No Espetáculo "Meu Bioma, Minha Vida".

CENA DO BOTO: descreve um boto[165] a cortejar as virgens, sem colocar em sua dança gestos que poderiam ser vistos como insinuantes, e quatro moças, que dançam a beira do rio sem se importar com a presença do boto, até que são seduzidas e saem a seu encontro, descrição comum na maiorias das apresentações.Mas no espetáculo o boto e as moças representam osmistérios de nossas lendas e crendices, que afinal também fazem parte do cotidiano de um povo. Nas fotos 1 e 2, os alunos apresentam o resultado final do figurino, a idealização de um boto sem muita sensualidade e as ribeirinhas[166], que ao mesmo tempo traz um tempero paraense em seus trajes, o carimbó.

O aluno Geremias Silva, que interpretou o boto, descreve: "eu confesso que nunca pensei em dançar vestindo um personagem, gostei das apresentações e não achei difícil organizar o meu figurino." Pensar em estar na frente de um público era uma das muitas preocupações que inquietavam os alunos, a aluna Lívia Silva relata que: "nossa cena é fácil, mas o nervosismo foi grande, não conseguia sorrir, não sabíamos como seria nosso figurino, mas você,Clene, nos ajudou.Achei que colocar as flores no cabelo ficaria mais chamativo, gostei do resultado".Nesta cena onde as meninas dançam e tem o boto como elemento das entidades lendárias, foi interessante a simplicidade dos movimentos, assim como a interpretação diferenciada de um boto, sem muitos exageros.

CENA DAS ÍNDIAS: foi apresentada por cinco alunas, mas uma desistiu do projeto, restando apenas quatro, que dançam representando nossos indígenas que muito foram massacrados no passado, são colocadas em uma dança harmoniosa representando a história dos povos indígenas em sua dança, seu espaço, sua floresta antes da invasão do homem branco, até que esse incurso acontece

Na foto 3, figurino das índias idealizado por mim. As meninas não sabiam como criar uma roupa que não fosse vulgarizada pelas pessoas, a aluna Giulia Tamara idealizou o cinto colado com penas e saco de batata, a ornamentação e colagem de acabamento foi feito pela aluna Elizamara Silva.

CENA DOS MADEIREIROS: a mesma vem representada por um empresário e os madeireiros que gananciosamente, destroem as florestas, poluem os rios, provocam queimadas e até matam pessoas, o que causa o chamado efeito dominó, pois com o desmatamento vem o assoreamento de rios, empobrecimento do solo, entre outros fatores que

[165]Segundo as lendas do folclore brasileiro é um peixe que se transforma em um belo rapaz e que se aproxima das moças seduzindo-as, as leva ao fundo rio, depois de engravida-las, volta a sua forma natural.
[166]Moças que dança a beira do rio e que são seduzidas pelo boto.

de benéfico pode se dizer que não tem nada.Na maioria das vezes quem está por trás são grandes empresários, que pouco se importam com a vida.Para esta cena, os alunos deixaram os personagens com aparência natural, as armas foram confeccionadas pelo aluno Ronito Silva, como mostra a foto 4.Ronito diz que: “a cena da morte do boto, tinha que parecer real, então eu fiz as armas”.A interpretação dos madeireiros foi de acordo com a pesquisa de cada um e como eles gostariam que as pessoas interpretassem.

A quarta cena se compõe por cinco Amazonas, que dançam representando essa luta pela preservação de nossos biomas, de nossa casa.Todo o figurino foi pensado pelas alunas, com a ajuda do pintor Silvio Rocha, a aluna Sâmea Carvalho, que não está na foto 05, por que esteve na capital, Belém, defendendo seu título em um campeonato de jiu-jitsu, relata: “A gente não tinha tempo para mais nada, nem almoçava direito e já corria para a casa do Silvio para fazer as peças do figurino, mas valeu a pena todo o esforço, nossa roupa ficou muito top”.

O entusiasmo com o qual as alunas descreviam a construção de seus figurinos deixava os demais do projeto um pouco curiosos pelo resultado.A aluna Kariny Reis relatou que foram muitas horas de dedicação para terem tudo pronto até a estreia, “teve um dia que saímos da casa do Silvio tarde da noite (23:00hs), mas conseguimos adiantar bastante o trabalho”.

CENA DA LUTA: é a representação de uma luta a partir da morte do boto e sua lenda, na qual todos guerreiam em prol da vida. Sendo esta, a representação de uma vitória baseada na fé, uma batalha foi vencida, mas que muitas outras ainda virão.

Baseada na descrição das cenas,observei o quanto os alunos tinham potencial para que a ousadia fosse além. Assim, lancei meu olhar para o processo de criação de cada aluno, de maneira que os deixava bem à vontade para criar, ao mesmo tempo que realizava uma cobrança pelo resultado de suas pesquisas de movimentos e pesquisas corporais.

Inicialmente, levar o projeto de extensão *EDUCADANÇA*para Igarapé-Açu, não foi uma ação difícil, porém, desenvolver tal trabalho e instigar os alunos a usar a criatividade em dança foi um trabalho que exigiu muita paciência e dedicação, por serem alunos que entendem suas danças em relação ao que já dançaram e por estarem descobrindo algo diferente, em suas experiências a partir do projeto, lembrando que este artigo é apenas um recorte do projeto, pois o mesmo ainda está em processo.

Mas, independentemente de já terem ou não vivencias em dança, sempre buscam uma compreensão acerca do que a aula tem a ensinar, assim como, que dança é essa que os motiva, ou ainda,o que é a dança em suas vidas, compartilhando com os colegas um pouco dessa busca.

Para VERDERI (2000, p. 50) apud MARQUES (2010, P. 113), a dança "é muito mais do que a própria palavra inspira para muitos. Ela deve ser descoberta, vivenciada, pensada e sentida".A dança não deve ser vistacomo dança pela dança, mas debruçada sobre as sensações, as emoções, sobre a expressividade e em se tratando de processos criativos, são elementos de fundamental importância, para que deixe de forma aguçada a sensibilidade do dançarino.

Algumas aulas permitem aos alunos conhecer seus limites, assim como, as possibilidades de executar um movimento nos níveis (alto, médio e baixo).As experimentações acontecem de maneira individual para que cada aluno aprenda a conhecer seu corpo e como esse corpo pode se comportar enquanto dança, buscando sempre novos caminhos de executar um movimento.Neste contexto, observo queos alunos do projeto Educadança em Igarapé-Açu, constroem uma base de organização corporal que facilitará futuramente durante seus processos de criação, para SANTIN (2001, P. 60) "O corpo, pode ter uma identidade genética, mas o seu processo de auto-organização diferencia-se obrigatoriamente, pela interação com o mundo.", ou seja, quando lançamos olhar para as mais diversificadas formas de diálogo, passamos a dar um sentido para cada movimento que executamos, o corpo passa a ter sede de inovação, de ser desafiado.

Para o fazer criativo dos alunos, uma questão deveria ser compreendida pelos mesmos, a pesquisa e o aprofundamento de técnicas em cada corpo, uma vez que os alunos ainda não entendiam o que era a técnica em dança e para dança, ou ainda o que poderia vir a ser técnica, o que de acordo com MAUSS (1934, P.407), "O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo.", ou seja, não é algo distante da realidade de quem desenvolve a dança, pois a técnica faz parte do corpo do ser humano desde o seu nascimento.

Levando em consideração tal inquietaçãodos alunosacerca de técnicas em dança, que em uma roda de conversa realizada para aplicação do pocket **Técnicas em dança e os movimentos do cotidiano** idealizado por Clene Lisboa, tendo como embasamento teórico

Marcel Mauss, foram apresentadasalgumas questões geradoras para que se construísse um diálogo acerca de técnicas, uma delas consistia em entender o que seria técnica de acordo com entendimento do aluno. Cada um fez suas considerações e foi explanado que, de acordo com Mauss, a técnica vai muito além do que se pode imaginar e está muito próxima das ações do cotidiano, evidenciando que cada pessoa tem seu jeito de executar, algo que não se difere no contexto da dança.

DAMASIO (2000, p. 236-237) ressalta que "A dança começa muito antes daquilo que usualmente reconhecemos como técnica. Aprender a observar é fundamental: ao ver o outro se movendo eu estruturo o meu movimento".A técnica para dança é fundamental, mas a observação se faz necessária, por ajudar o dançarino a entender as emoções que o envolve ao executar um movimento em dança, que é importante durante a observação, ter a sensibilidade para compreender a dança do outro e a sua própria dança, enriquecendo assim o repertório de movimentos.

> As técnicas de corpo revelam o corpo dos bailarinos, trata-se de uma conexão através da carne e do contato entre os bailarinos no espaço. O espaço é preenchido com a carne que nós sentimos e que é perceptível. A carne do corpo está ligada ao espaço, cuja ação configura a improvisação. A conexão, a carne do espaço produz uma resposta à incerteza e assim é capaz de gerar uma atmosfera de criação. (NELLY E NOBREGA, 2010, p. 246)

O processo de criação estáintimamente ligado as sensações, provenientes de estímulos externos, ao espaço em que este corpo habita, ou ainda em contato com outros corpos. A partir dos conhecimentos que os alunos foram absorvendo durante as aulas houve a possibilidade de cada aluno ver sua dança e a dança do outro com um outro olhar, aos poucos foi surgindo conhecimentos acerca de seus gestos, que agregam em sua bagagem uma nova leitura e uma nova significação.

O aluno Geremias Silva, em uma roda de conversa, descreve de maneira simples que: "o diferencial é ver o corpo falando através dos gestos, descobrir o que podemos fazer com/na dança.".Nesta fala podemos perceber que os alunos não tinham a dimensão do leque de possibilidades que pode ser encontrado em um gesto.

Uma grande contribuição dentro desse processo de descobertas foram os pocket's que de maneira diferenciada contém de forma elaborada indutores importantes que instigam e estimulam o modo de criar de cada aluno.Cada pocket foi elaborado de maneira que proporcionasse experimentações no próprio corpo e ao mesmo tempo possibilitassea criação.

Individualmente os alunos têm realizado descobertas distintas de interpretar cada gesto que conseguem elaborar a partir dos indutores trabalhados em cada aula, sempre inovando as possibilidades.O aluno Gustavo Menezes faz o seguinte relato: “não poderia dizer outra coisa senão gratificante. Isso se dá porque não aprendemos simplesmente coreografias já prontas, mas produzimos nossa própria coreografia e a experiência do criar é maravilhosa.”O gosto pela criação contagiou a todos, os alunos tem um grande interesse pela aprendizagem. Outra aluna, Lívia Silva, descreve o seguinte:

> Nesse projeto, começamos a ter conhecimento de como era a dança, pois todos os projetos ou lugares eles só passam um passo de dança e você tem que aprender e (...), esse não, o processo é bem melhor, diferente o projeto Educadança ensina a criarmos dança, a evoluirmos.

Foto 1: Boto do espetáculo “Meu Bioma, minha vida.

Fonte: Clene Lisboa

Foto 2: Moças que dançam a beira do rio do espetáculo “Meu bioma, minha vida”

Fonte: Clene Lisboa.

O diferencial claramente exposto dentro do projeto é que encanta os alunos participantes. A aluna Carolayne Miranda descreve que: “Antes o propósito era de conhecer pessoas, a dança ajudou na aproximação das pessoas. Eu já dançava, mas não como agora,

não conhecia a dança". Percebo queos alunos no começo tinham certo acanhamento diante dos colegas e agora se sentem mais à vontade dentro do espaço de aula.

É gratificante ver que em tão pouco tempo de contatocom o projeto, 08 meses, esses alunos já conseguem falar com propriedade o que é essa dança para si e como ela transforma pensamentos, além da maneira como realizam interpretações dos movimentos.

> A interpretação fornece também elementos para a reflexão sobre a arte da dança e a criação coreográfica como um modo de ultrapassagem dos códigos instituídos, sua renovação e conservação em processos artísticos e estéticos que se inscrevem nos limites e possibilidades do corpo como sensível exemplar e que permitem o investimento na sensorialidade como meio de produzir movimentos que desafiam o espaço, o tempo e o imaginário, produzindo riscos na ação e desafiando o aprisionamento da corporeidade e da arte em esquemas fechados do pensamento e da ação.(NELLY E NOBREGA. 2010, p. 233)

A partir desta nova visão que a dança desvelou aos alunos, nota-se que a maneira de interpretar de cada um revela muito mais, que suas observações, estão sempre procurando se descobrir dentro de suas criações, conhecendo o espaço e debruçando na ousadia de cada movimento inovado e incorporado em si mesmo.

Cada pocket aplicado sempre desponta algo diferente, os alunos do projeto tem um olhar criativo mais despreocupado, em relação a técnica em dança, pois a preocupação está em como será interpretado em seus corpos e como o olhar do expectador conseguirá interpretar a mensagem. O pocket que tem como tema: **Como meu corpo dança o corpo do outro**, foi muito contagiante para os alunos, por dar a liberdade, não apenas de criar, mas por oportunizar aos alunos também ensinar seus movimentos criados.

Esta aula foi aplicadaem 03 de junho de 2017 e participaram 12 alunos, por serem poucos, iniciei a aula com músicas eletrônicas sendo proposital o ritmo para entrar no aquecimento, momento de descontração entre os alunos, principalmente quando o comando solicitava que em duplas realizassem atividades como se fossem um só corpo. A aula proporcionou aos alunos muita diversão, pois além de seguirmos o que havia no roteiro ainda complementei a aula com o que chamei de professor por um minuto.

As duplas criaram suas células coreográficas e apresentaram o resultado, depois voltamos a sequência de cada duplas novamente, sendo que as duplas representavam sua célula coreográfica e ainda ensinavam para o coletivo, quando o coletivo acompanhava a sequência, passava para a segunda dupla, o coletivo conseguia assimilar os movimentos da segunda dupla, antes de passar para a próxima retornavam as duplas que já haviam passado e assim foi seguindo até chegar à última dupla. De tal modo que facilitou o processo de

memorização dos movimentos, os alunos gostaram do momento, o resultado final da apresentação foi de muita vibração.

Foto 3: Índias do espetáculo “Meu bioma, minha vida”

Fonte: Clene Lisboa.

Foto 4: madeireiros do espetáculo “Meu bioma, minha vida”

Fonte: Clene Lisboa.

Depois de dois meses de aula percebi que os alunos já conseguiam ter mais concentração nas aulas, também já sentem no próprio corpo a diferença, o que tem provocado cada vez mais

os alunos a criar, uma das alunas em suas considerações faz o seguinte relato “achei importante a professora permitir que eu ensinasse a meus colegas movimentos criados a partir de minha criatividade com a minha dupla, posso dessa forma ver se realmente é o que quero para minha vida, a aula foi tudo de bom”. Outro pocket que também teve um resultado positivo dentro do projeto foi o que tem como tema: Vivencias fotográficas, conforme figura 03, mostrou aos alunos uma maneira bem diferenciada de se fazer dança, nem os alunos imaginavam que seria possível fazer dança através de lembranças armazenadas na memória, esta aula foi aplicada em 17 de junho de 2017 e participaram da aula 22 alunos.

A percepção dos alunos em relação aoseu desenvolvimentoa partir do projeto é gratificante, pois nos revela grandes possibilidades de ousar novas propostas quanto ao ensino

da dança. O aluno Thiago Oliveira se sente contemplado com o projeto “Muito, muito top e muito interessante, gostei muito. Foi muito interessante porque eu não sabia que por meio de lembranças podemos criar dança.” Outro aluno descreve: “foi uma aula que trabalhou o corpo e a mente em movimento de dança muito significativo, foi excelente”. Para os alunos não existia porta de aprendizagem, que não fosse aprender o que já estar pronto. A partir da escrita do aluno nota-se quanto é necessário que a dança possa contemplar outros adolescente, algo que já deveria estar sendo inseridonas escolas, de maneira que sejaensinada desde as séries iniciais.

Rengel (2008, P. 09), nos diz que “A arte não é entretenimento ou contemplativa apenas, é atividade de conhecimento, reflexão.” O conhecimento de dança ainda se encontra concentrado nas mãos de poucos, daí a necessidade de expandir ainda mais tais conhecimentos para que outras crianças e adolescente tenham a mesma oportunidade de aprender, assim como de criar e evoluir a cada descoberta através da dança.

Foto 5: Amazonas do espetáculo “Meu Bioma, minha vida”
Fonte: Clene Lisboa

Ainda em relação aos pocket’s,o tema: **Corpo – Sentimento**, foi admirável,o mesmo foi aplicado em 19 de agosto de 2017, teve a participação de 13 alunos, onde o objetivo era instigar os alunos a desenvolverem suas emoções enquanto sujeitos da dança, a saber ainda como cada sentimento pode estar contemplado em uma cena de dança.

No segundo momento da aula um dos alunos do projeto surpreendeu a todos em sua dança com uma interpretação diferenciada de um assalto, onde os demais que assistiram a apresentação, não conseguiram descrever a real mensagem da cena, depois de muitas tentativas, o aluno descreveu a seguinte situação com palavras e dançando ao mesmo tempo da seguinte maneira: “Assalto. Estou caminhando, de repente olho para trás assustado, olho novamente e percebo que alguém vai me assaltar, ele aponta a arma, dou o meu dinheiro e saio correndo, levo um tiro e morro, e viro um espirito.” (Gustavo Menezes, aluno do Projeto Educadança). A partir dos pocket’s aplicados em Igarapé-Açu, sempre surge um fazer distintos por algum aluno, seja na interpretação, ou no modo de desenvolver sua dança.Através dos pocket’s aplicados, os alunos têm se desenvolvido bastante, de maneira

que já estão alargando suas próprias criações em dança e com autonomia simples de criar seus movimentos.

Para ampliar ainda mais os conhecimentos dos alunos do projeto *EDUCADANÇA - ARTE NA VEIA* comecei a buscar outros profissionais de outras linguagens da dança,de maneira que somassem conhecimentos e pudessem contribuir nas criações dos alunos, Assim, foram ofertadas cinco oficinas de dança.

A primeira oficina foi voltada para dança teatro, onde o profissional responsável Vinicius Lima[167]desenvolveu trabalhos voltados para Expressão corporal, onde todos os alunos participaram, um total de seis horas, para assim, ajudar aos alunos a entenderem seus papeis dentro da cena como: prontidão cênica, visão periférica, harmonia e sincronização de movimentos, como mostram as fotos 6 e 7.

Nesta oficina foi interessante o processo de criação desenvolvido pelos alunos, eles assimilaram a aula com muita facilidade e conseguiram absorverbastantes conhecimentos ensinados pelo ministrante da oficina Vinicius Lima, o comediante gostou muito de trabalhar com os alunos do projeto, por haver uma reciprocidade nas aulas.Em uma breve entrevista ao humorista Vinicius Lima que permaneceu com o coletivo até o mês de julho, ele nos relata um pouco sobre suas impressões a respeito dos alunos e de sua experiência em Igarapé-Açu no projeto *EDUCADANÇA*:

> Os alunos gostam do que estão fazendo. Tem facilidades em experimentar. Raros momentos de desconcentração mas que podem atrapalhar uma determinada atividade. Talvez algumas baterias de exercícios ajudassem a eles executarem melhores algumas posições que precisam de mais equilíbrio, força e flexibilidade. (...). Optei por tentar fazer os alunos entenderem sobre movimento, ritmo, postura, performances numa encenação ou exercícios, através dos detalhes de forma mais profunda para as aplicações. Como desde formas de expressões básicas até como uma simples respiração ou a forma com mexer uma sobrancelha pode ter um efeito diferenciado. Com tudo as aulas forma bem descontraídas e participativas. Foi uma experiência interessante dar aula para alunos dedicados.

[167] Humorista, Ator-palhaço, roteirista, compositor, poeta, performer. Iniciou sua carreira nas escolas fazendo peças para trabalhos escolares, depois passou a se apresentar em saraus fazendo performances poéticas. Integrou o grupo de teatro de palhaços de Igarapé-Açú, Circo Imaginário, por 08 anos e integrou o grupo de Stand upComedy de Belém: Tarja Preta por 04 anos. Atualmente é integrante do Finalmente Tudo (Grupo de improvisação de São Paulo, Capital) e Comediante stand up, fazendo shows por pontos de São Paulo.

A segunda oficina foi de Break Dance[168], com duração de 2:00 horas, ofertada pelo professor Wender Moreira[169] em 14 de julho de 2017, e participaram 13 aluno que ficaram encantados com a maneira de ensinar do ministrante, pois, antes de ensinar o movimento o mesmo realizava uma demonstração, para facilitar no processo.

Para os alunos era um negócio do outro mundo, sem a possibilidade de aprender e quando colocavam na prática descobriam que era mais simples do que se podia imaginar. Em uma breve entrevista, o professor Wender falou um pouco de suas impressões em relação aos alunos e descreve:

> A compreensão deles foi muito boa durante a conversa que iniciou a aula, todos bem atentos ao que eu falava. Os alunos mostraram bastante entusiasmo e vontade durante a aula, (...). Continuando, partimos para a prática e foi onde percebi um bom aprendizado no momento que ensinava o top rock, porque é a dança em cima, ou seja, de pé e todos que estavam participando se movimentavam conforme suas possibilidades e a partir do que eu propunha eles animavam-se para fazer, mesmo que fosse do seu jeito. Depois disso passamos para o footwork que foi onde tiveram maior dificuldade, por conter passos que eles deveriam ter maior noção corporal da coordenação motora fina para executar os passos que são mais complexos, mas todos se esforçaram e por fim conseguiram executar também do seu jeito os movimentos. Eles tiveram um momento para demonstrar a dança que tinham aprendido e todos ficaram um pouco tímidos, mas um a um foram mostrando mesmo que só um pouquinho o que tinham aprendido. No final na roda de conversa tivemos várias perguntas feitas por eles e respondi da melhor forma possível.

A terceira oficina foi de dança de salão, com duração de três horas, ofertada pelo professor Téo de Souza[170], em 22 de julho de 2017 e participaram 17 alunos. As modalidades ofertadas foram xote, bachata, brega, forró e salsa, as demonstrações realizadas pelo ministrante das oficinas enchiam os olhos dos alunos, posto que eles queriam aprender muito rápido as propostas e acabavam se atrapalhando. Os alunos ficaram admirados com a metodologia do professor Téo, assim como, ficaram entusiasmados com o vigor que tem o professor ao dançar, apesar de sua idade. O Professor Téo fala um pouco de sua experiência em Igarapé-Açu e faz o seguinte relato: “ficou muito feliz por poder contribuir para o aprendizado dos alunos e com o projeto, gostei muito da experiência (...)”

Ministrei a quarta oficina, de Expressão Corporal, em 11 de novembro de 2017, participaram desta 14 alunos, o objetivo desta oficina foi trabalhar a expressividade dos

[168]Cultura que surgiu em Bronx (bairro de periferia), no Estados Unidos, com o objetivo de diminuir a violência sangrenta entre as gangues, uma iniciativa dos chefões de cada gangue e escolheram a dança para amenizar a situação, algo que foi crescendo gradativamente. Começou com UP-HOCKING, briga de b-boy (dançarino de break), que não havia toque no adversário, ganhando o b-boy que mais animasse a torcida.
[169]Graduando do curso de Licenciatura em Dança pela Escola de Teatro e Dança da UFPA e B-boy.
[170]Renomadíssimo professor de Dança de salão a 20 anos em Belém, proprietário e professor na academia Swing Dança de Salão.

alunos, uma vez que ainda há insegurança ao expressarem na dança. Infelizmente não houve registro em fotos, apenas em vídeos, mas posso dizer que o resultado foi o esperado.

A quinta oficina foi de dança do ventre para iniciante, realizada em 25 de novembro de 2017, participaram 15 alunos e ministrada pela professora Anicée Silva[171], a professora se mostrou bastante eficiente e encantou os alunos com o seu conhecimento acerca de sua área de atuação em dança, Anicée expõe o seguinte:

> Achei os alunos muito interessados, principalmente os mais novos. No início eles ficaram um pouco tímidos, mas aos poucos foram se soltando, principalmente por ser uma turma mista. Achei eles bem disciplinados e interessados na aula. Para mim foi muito gratificante poder levar a arte da dança do ventre e de sua cultura e hábitos para um público de uma cidade do interior do estado, e feliz por ter sido tão bem recebida na escola, assim como o auxílio de professora Clene durante a aula. (...).

Foto 6:alunos se preparando para aula de interpretação facial.

Fonte: Antônio Carlos de Jesus

Foto 7: alunos exercitando a prontidão cênica.

Fonte: Clene Lisboa

Foto 8: Roda de conversa entre Wender e os alunos

Fonte: Antônio Carlos de Jesus.

[171] Dançarina desde 2012, passou por algumas companhias da cidade de Belém, iniciou suas atividades como instrutora em 2016. Formada pelo Instituto de Dança AlykaParvaneh, do Rio de Janeiro, sendo habilitada a ministrar aulas para iniciantes e intermediários I. Sócia e proprietária do Al-Maktoob Estúdio de Danças Árabes, professora no estúdio Thiganá Palace e discente em Licenciatura em Dança pela Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Foto 9: Professor Wender ensinando Break Dance.

Fonte: Clene Lisboa

Foto 10: Professor Téo ensinando a base xote aos alunos em Igarapé-Açu.

Fonte: Clene Lisboa

Foto 11: Professor Téo ensinando base da bachata aos alunos de Igarapé-Açu.

Fonte: Clene Lisboa

Foto 13: Professora Anicée ensinando movimento a base de dança do ventre.

Fonte: Antônio Carlos de Jesus.

Todos os ministrantes souberam cativar os alunos com sua maneira de ensinar e com a vasto conhecimento que dominavam a respeito de suas áreas de atuação, o profissionalismo de cada um foi de suma importância em cada oficina.

Concluo este artigo enfatizando que a dança tem uma importância educativa muito grande para o ensino, pois através do projeto de extensão EDUCADANÇA em Igarapé-Açu, foi possível mostrar aos alunos que a arte, em especial a dança, oportuniza e pode ajudar a formar opinião, construir pensamentos, formar o aluno quanto ser crítico, entre outros. A dança expressa através de seus gestos, sem permitir a perda da essência do ser em formação, Santin nos diz que:

> A arte consegue construir corpos sem violentar o corpo vivo. Na dança o corpo pode expressar-se pelo prazer do movimento. Com a música ele sonoriza seus sentimentos. Pela metáfora ele se liberta das prisões dos conceitos e das definições do discuti racional e científico. (SANTIN 2001, P. 58)

Neste sentido que os alunos de Igarapé-Açu, tem surpreendido em cada fazer criativo, foi perceptível o sentimento vivido a cada movimento criado por esses educando, a intensidade com a qual cada um foi construindo seus pensamentos e reeducando o corpo para incorporar novas vivencias foi instigante ao mesmo tempo que envolvente, os pocket's elaborados contribuíram significadamente para formação ainda em fruição dos alunos. O *EDUCADANÇA* revelou potencias em dança em Igarapé-Açu, para não quebrar o trabalho tão bem desenvolvido no município citado e frustrar os alunos que muito se dedicaram no projeto, uma sementinha plantada,o qual se denominamos *ARTE NA VEIA,*com tão pouco vai render bons frutos de toda trajetória, a bolsa finda, mas o trabalho ainda continua.

REFERÊNCIAS

DAMASIO, Claudia. “A dança para crianças”, In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (org) **Lições de dança 2.** Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

MARQUES, Mariana. DANÇA COMO EDUCAÇÃO DE CORPO INTEIRO. ENSAIO GERAL, Belém, v2, n.4, ago-dez|2010

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** Extraído de *AfIIIltSociologique,* v. 9, [1904-05] 1906, com a colaboração de H. Beuchat,

NELLY, Lacince, Terezinha P. NOBREGA. CORPO, DANÇA E CRIAÇÃO: CONCEITOS EM MOVIMENTO. Movimento Porto Alegre, v. 16, n. 03, p. 241-258, julho/setembro de 2010 www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/viewFile/10678/10018 Acessado em: 21/03/2016.

RENGEL, L. Lenira. *Ler a dança com todos os sentidos*. Cultura e Currículo, Governo do Estado de São Paulo. 2008. Disponível em: <http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/420090630140353Ler%20a%20danca%20com%20todos%20os%20sentidos.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2017.

SANTIN, Silvino. O CORPO SIMPLESMENTE CORPO, Revista MOVIMENTO Porto Alegre, V 7, n 15, p 57-73. 2001.

O ENSINO DA MÚSICA NA ESCOLA DE ADORADORES: TEORIA MUSICAL, INSTRUMENTO, CANTO E MINISTRAÇÃO.

David Menezes de Lima - UEPA

davidlimafender@gmail.com

Jefferson de Sousa Moraes - UEPA

jeffersonsousa_04@hotmail.com

Antonio Lucio de Sousa Corrêa - UEPA

correalucio7@gmail.com

Dione Colares de Souza - UEPA

dione_colares@hotmail.com

Jessika Castro Rodrigues - UEPA

jessika.rodrigues@uol.com.br

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar o método de ensino musical trabalhado na Escola de Adoradores com foco no ensino da teoria, ensino de instrumento musical e canto, assim como no ensino da ministração envolvendo a música. Para fins deste artigo, buscou-se o relato de experiência a partir da observação de processos de ensino aprendizagem na escola objeto deste estudo. A investigação servirá de apoio interpretativo e crítico para os dados coletados em campo a partir da experiência da disciplina Práticas Educativas II, realizada durante o sexto semestre do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará (UEPA) e entrevista do professor do campo de estagio, buscar-se-á analisar e refletir o "como" e o "porquê" das escolhas de instrumentos e estratégias metodológicas aplicadas no ensino da música do campo observado.

Palavras chave: Ensino da Música; Ministro de Louvor; Escola Evangélica.

A Música na Escola de Adoradores: uma experiência em campo

O trabalho aqui exposto teve seu início na disciplina Práticas Educativas da música II do Curso de Licenciatura Plena em Música na Universidade do Estado do Pará (UEPA). A disciplina consiste em contribuir na formação dos discentes com experiências reais por meio de estágios feitos em escolas regulares ou especializadas, na qual ao final do semestre da disciplina os alunos devem cumprir 40 horas de estágio curricular obrigatório em campo e terem ministrado duas aulas supervisionadas pelo professor de estágio, em que, o professor de campo é também o avaliador do discente. O estágio segundo Silva (2005) se caracteriza como exercícios da rotina profissional, também como a aplicação dos conhecimentos teóricos. Sendo considerada uma ponte da atividade acadêmica e a atuação profissional.

O estágio citado realizado em uma escola especializada em música, cuja mesma é de cunho evangélico intitulada Escola de Adoradores, localizada Avenida Almirante Barroso, 1053 - Marco, Belém - PA, 66093-020.

FIGURA 1 – Local, Escola de Adoradores.
Fonte: Google Maps.

Para obter as informações a respeito dos tópicos do artigo foi utilizada a metodologia cientifica de observação participativa que segundo Oliveira (2008) “Nessa técnica de pesquisa qualitativa, os investigadores imergem no mundo dos sujeitos observados, tentando entender o comportamento real dos informantes, suas próprias situações e como constroem a realidade em que atuam” (OLIVEIRA, 2008, p. 8), e segundo Moreira (2002), a observação participante é “uma estratégia de campo que combina ao mesmo tempo a participação ativa com os sujeitos, a observação intensiva em ambientes naturais, entrevistas abertas informais e análise documental” (MOREIRA, 2002, p. 52). O professor regente das turmas observadas forneceu por meio de entrevista abertas informais dados relevantes para a finalização desse artigo.

Dentro da atuação em campo foi utilizado na pesquisa o uso do diário de bordo como ferramenta de coleta de dados. Alves, apud Dias et al (2013) explica que:

> O diário pode ser considerado como um registro de experiências pessoais e observações passadas, em que o sujeito que escreve inclui interpretações, opiniões, sentimentos e pensamentos, sob uma forma espontânea de escrita, com a intenção usual de falar de si mesmo (ALVES, apud DIAS et al, 2013, p. 4).

Este artigo foi elaborado a partir de uma análise teórica e a coleta de dados em campo. Obtidos por meio da observação participante, entrevistas abertas informais com o professor regente do campo de estágio e o uso do diário de bordo nas classes de aulas.

A respeito da Escola de Adoradores, ela possui seus parâmetros metodológicos pautados no ensino da teoria musical, instrumento musical, canto e ministração, haja vista que seu foco pedagógico é voltado para a formação de futuros ministros de louvor das igrejas evangélicas. Olhando principalmente, no ensino de música para pessoas que atuam na igreja como ministrantes de louvor. Além desse público alvo, há também pessoas que não participam dessa comunidade, mas querem aprender música para outras finalidades, tais quais: tocar por "hobby", shows e eventos em geral.

O objetivo principal deste artigo foi:

- Apresentar o método de ensino musical trabalhado na Escola de Adoradores.

Como justificativa apresentar a divisão do ensino de música nesta escola mais detalhadamente, tais quais disciplinas ofertadas pela instituição são: A Teoria Musical, O Ensino do Instrumento, Canto e Ministração (aula sobre a relação do homem com Deus e a música), e para acrescentar em futuras pesquisas nesta área de atuação. Sendo assim, serão apresentados como são os procedimentos de ensino da música por área de abrangência na aludida escola e buscar-se-á analisar e refletir o "como" e o "porquê" das escolhas de instrumentos e estratégias metodológicas aplicadas no ensino da música do campo observado.

Ensino da Teoria musical, instrumento e canto.

As aulas de teoria musical, instrumento ou canto, são aulas coletivas, onde nas aulas de teoria os alunos são separados por turma e nos seus respectivos níveis que são ofertados pela Escola, contendo Teoria 01, Teoria 02 e Teoria 03, podendo participar os mesmos alunos que tocam diferentes instrumentos musicais ou que fazem canto na instituição. Nas aulas de instrumentos musicais, são oferecidas para grupos de alunos que possuem o mesmo instrumento ou que fizeram para canto.

Na instituição o ensino da teoria musical se relaciona ao ensino da prática musical, os livros didáticos de teoria musical da Escola de Adorados se baseiam no livro TEORIA DA MÚSICA de Bohumil Med, os livros didáticos da escola se apresentam em três volumes, onde ao final de cada assunto, têm-se os exercícios para o assunto exposto na aula. Para melhor visão a respeito do material didático da instituição foi feito um quadro.

Volume 01	Introdução dos conceitos básicos sobre a música, Pentagramas, Claves, Figuras e seus Valores, Compassos, Semitom e Alterações, Classificação dos Acidentes, Ligadura e Ponto de Aumento, Intervalos, Leitura Rítmica e Exercício de Revisão.
Volume 02	Revisão do primeiro Volume (básico), Intervalos Aumentados e Diminutos, Inversão de Intervalos, Enarmonia, Escala e Grau, Escala Maior, Escala Menor, Acordes a Três Vozes, Inversão de Acordes a Três Vozes, Leitura Rítmica, Exercício de Revisão e Respostas dos Exercícios do Livro.
Volume 03	Revisão de acordes, Acorde de Sétima, Intervalos dos Acordes de Sétima, Acordes de Nona, Tons Vizinhos, Compasso Composto, Abreviaturas, Leitura rítmica, Solfejo e Respostas dos Exercícios do Livro.

Quadro 01 - Material Didático da Escola de Adoradores
Fonte: Livros da Escola de Adoradores (volumes 01, 02 e 03)

De acordo com o professor regente de classe, essa relação da teoria musical com a prática musical dos alunos, varia de professor para professor, pois está ligada a maneira particular de ensino de cada professor, na sua metodologia. O professor responsável pela a regência também diz que, é preciso haver uma articulação de aluno para aluno no ensino do instrumento ou do canto (caso seja o instrumento escolhido), diante disso, detecta-se certo impar-se quanto ao objetivo de aprender o instrumento musical, pois o mesmo nos relata que a maioria dos discentes da instituição ingressou na escola para aprender um instrumento para tocar na igreja/ Templo em que estão congregados, e serem ministros de louvor. Mas não são todos que buscam isso, Silva (2017) explica que boa parte dos músicos ali ingressados buscam "[...]o conhecimento fora das Igrejas com um estudo constante do instrumento, independente se o seu professor tenha tido uma formação acadêmica, pois para ele o importante é a obtenção de conhecimento. (SILVA, 2017, p. 23).

Enquanto outros alunos possuem um olhar diferente, e ingressaram na instituição para serem instrumentistas profissionais e performáticos, para esses alunos, o professor expõe que para esses alunos procura exigir ao máximo do aluno a técnica para manusear o instrumento que escolhera, já para os alunos que procuram tocar somente nas igrejas, procura um equilíbrio diante do objetivo desse aluno, exigindo menos, pois tal aluno não procura se aperfeiçoar no instrumento musical de forma a ser um instrumentista performático, porque se for exigir muito desse aluno, poderá se desmotivar com seu instrumento, por conta das exigências na execução das técnicas do instrumento. Tais questões se aplicam também no ensino do canto na Escola de Adoradores.

Diante disso, podemos observar dois tipos de alunos, enquanto alguns alunos possuem o objetivo de aprender teoria e prática musical para somente tocar em suas igrejas sendo ministros de louvor, outros alunos tendo como objetivo aprender teoria e instrumento ou o canto para serem profissionais nessa área, e até mesmo serem concertistas ou ingressarem em uma escola de nível superior, ou para buscar um conhecimento elevado. Desta forma, podemos perceber que os professores e a própria instituição, procuram um melhor desenvolvimento no aprendizado de seus alunos, buscam observar, quais são os objetivos reais e individuais de cada aluno, e assim atender suas reais vocações, sem que percam o nível de exigência da instituição, diante da avaliação.

Ensino da Ministração

A disciplina de ministração é oferecida no primeiro nível como matéria bônus, o aluno não precisa pagar para cursar tal disciplina, sendo opcional, no entanto, a partir do segundo nível a disciplina é cobrada dos alunos em suas mensalidades, caso ele queira dar continuidade a matéria.

No âmbito da disciplina tem-se um pastor como ministrante, que busca abordar o papel do músico na igreja, por meio da historia do músico conforme está escrito na Bíblia Sagrada, tal contexto histórico aborda a importância dos músicos diante o culto a Deus, segundo a Bíblia Sagrada, os responsáveis pelo louvor e adoração a Deus, são chamados de levitas[172].

[172]Ser **levita** é exercer uma atividade ligada ao culto de adoração a Deus. E o termo Levita tem se popularizado como a forma como são chamados especificamente os ministros de louvor e músicos evangélicos nas igrejas. Disponível em: <https://www.infoescola.com/biblia/os-levitas/>. Acesso em 19 de dezembro de 2017.

> De acordo com as escrituras, naquela época não havia menção a música, ao canto como função do levita. O Rei Davi teria sido o responsável por inserir este costume nas celebrações (ele tocava harpa, e tinha aptidão para a música). Este costume está relatado tempos depois da conquista de Canaã, já no livro de Samuel.
>
> Para os cristãos, ser levita é exercer um dom de Deus, é uma vocação exercida muito além do ato de cantar. O canto do levita é um ato de louvor e adoração, que chega ao trono do Pai. Dessa forma, quando um levita louva, ele o faz de coração, e por isso sente a presença de Deus. O que gera uma mudança no ambiente, onde todos que ouvem a canção também são tocados pelo Senhor (SILVA, [201-?]).

Neste ambiente pedagógico as aulas têm como principal enfoque, a relação de Deus com os homens, para o ensino dessa disciplina que formará o ministrante de louvor, para esse fim, a escola adota o livro didático intitulado "Ministro de Adoração" do Pr. Evaldo. A disciplina está voltada também para o ensino da história da música secular.

Devido à especificidade do conteúdo abordado aos alunos na disciplina, o mesmo é direcionado para um parâmetro teológico, assim, fazendo referências as práticas musicais executadas pelos educandos em seus respectivos âmbitos, afim de que se possa obter conhecimento histórico sobre as realizações musicais desenvolvidas por meio de rituais cultuados a Deus, fazendo analogias aos dias atuais referindo-se a parte devocional cuja é presente no ritual religioso evangélico intitulado de culto. Como Miranda e Schier (2016) apresenta que "Conhecendo o passado, [...], o aluno pode entender como foram formadas e porque são desenvolvidas muitas ações que envolvem seu cotidiano, localidade, país e até o mundo." (MIRANDA e SCHIER, 2016, p.25). Pois ao entender o passado, o futuro será construído a partir da base teórica passada.

Ensino da Música na Escola Evangélica: desafios em sala

A Escola de Adoradores sendo uma instituição especializada tem em seu regimento de classes a presença de diferentes faixas etárias presentes em diversas turmas, assim surge à seguinte pergunta: Qual a melhor forma de abordar os conteúdos propostos a eles?

Segundo o professor do campo de estágio na qual deu informações importantes, nos fala que, a melhor forma de abordar os conteúdos é a utilização de uma linguagem menos rebuscada e técnica, o uso de comparações com momentos ou ações do dia a dia sendo relacionado ao o conteúdo, facilitam significativamente na hora da absorção do que se é trabalhado em sala, assim, proporcionando o entendimento do mais novo ao mais velho.

> Ensinar é, portanto, fazer escolhas constantemente em plena interação com os alunos. Ora, essas escolhas dependem da experiência dos professores, de seus conhecimentos, convicções e crenças, de seu compromisso com o que fazem, de suas representações a respeito dos alunos e, evidentemente, dos próprios alunos. (TARDIF, 2007, p. 132).

Observando que haja um desafio em frente diante a formação desses ministrantes de louvor, cujos também são músicos em formação, pois o campo de estágio abordado neste artigo trata-se de uma escola de música específica, ou seja, voltada diretamente ao ensino de música, tendo como alvo o público evangélico. A partir disso tem-se o seguinte levante, trabalhar a música e atingir as metas estipulada pelo PCN.

De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), o ensino da música tem por objetivos gerais abrir espaço para que os alunos possam se expressar e se comunicar através dela, bem como promover experiências de apreciação e abordagem em seus vários contextos culturais e históricos. Como já abordado anteriormente a metodologia e conteúdos trabalhados nessas turmas, que varia de professor para professor, assim como de aluno para aluno, tendo essa situação aplicada nas disciplinas de prática, instrumento ou canto, visto que a prática instrumental e vocal é distribuída por níveis do mesmo modo que ocorre a separação das turmas por nível na teoria musical como já foi dito anteriormente.

> Isso nos remete a pensar sobre o quão importante é, durante a formação do (a) professor (a), trabalhamos com as incertezas e com as invisibilidades, com o intuito de exercitarmos a invenção, a intuição e a sensibilidade diante das demandas do cotidiano. (PERES, 2006, p. 52).

A forma com que a improvisação, a composição, a observação e a análise, requisitos cobrados pelo PCN, são trabalhadas no decorrer da passagem de nível para nível. É notável outro impasse em relação ao segundo objetivo abordado pelo PCN o qual consiste na apreciação da música que se dá pela escuta, envolvimento e compreensão da linguagem musical. O professor, por exemplo, poderá promover uma discussão e um levantamento de critérios sobre a possibilidade de determinadas produções sonoras serem ou não musicais, para que a partir daí ele pode explicar as linguagens musicais; dar espaço para que os alunos possam escutar diversos estilos de música e pedir para eles que tentem perceber as características expressivas e de intencionalidade dos compositores e intérpretes dessas músicas; mas como tornar isso possível em uma escola de música evangélica? Referindo-se ao contexto da igreja, Lorenzetti (2012) aponta:

> A música no contexto da igreja tem suas particularidades, como a atividade musical constante, O repertório utilizado, a exposição pública dos executantes, os instrumentos e agrupamentos musicais utilizados, a formação do profissional que atua nesse contexto, os conteúdos abordados e devido a isso, deve ser refletida com seriedade e deve ser oferecida uma boa formação para aqueles que atuam nesse contexto. (LORENZETTI, 2012, p.15).

Um fato muito significativo torna parte dessas metas alcançáveis, pois nos tempos atuais se presencia uma gama bem abrangente na questão rítmica relacionada ao termo

Gospel: Canto característico dos cultos evangélicos da comunidade negra norte-americana; esse termo é utilizado para identificação de um gênero musical sendo ele aludido à identidade evangélica, ou seja, são possíveis de se trabalhar através da percepção vários estilos musicais tal como: o rock, o pop, o samba, funk, rap e assim por diante; da mesma forma fazendo com que esses alunos possam executar e produzir conteúdo musical baseado nesses diversos estilos.

No âmbito das aulas práticas são existentes algumas dificuldades com relação ao instrumento musical, pois, a Escola de Adoradores não exige de seus alunos terem um instrumento próprio, pois o valor de um instrumento muitas vezes é acima do valor que o aluno possa pagar, mediante a isto, a escola disponibiliza alguns instrumentos musicais para aqueles que não possuem condições de comprar.

Para os instrumentos de sopro, a escola exige apenas que os alunos comprem a boquilha e palheta do instrumento, para manter uma higienização dos alunos. Sendo assim uma grande parte dos alunos não possuem instrumento musical próprio e ficam em desvantagem em relação aos alunos que possuem instrumento, possibilitando a eles uma melhor forma de estudo.

Considerações

É trivial que cada denominação, no campo musical, situe códigos éticos e estéticos deliberados, provocando assim várias concepções da música e ocasionando assim, distintos modelos de ensino e de aprendizagem, que deverão respeitar a posição desses códigos.

Em muitos casos, por exemplo, não é permitida ao músico do grupo de louvor participar de atividades musicais fora do campo da igreja. Em outras circunstâncias a igreja estimula os jovens a procurarem por conhecimentos musicais em universidades e conservatórios, ao procurar esses conhecimentos o jovem tem contato com esse mundo musical fora da igreja, consequentemente os jovens passam a ver e entender que nesse mundo musical, as coisas são menos delineadas nas questões do que se pode ou não fazer.

A música é para aqueles que a apreciam, algo sem rótulos, não importando de onde vem e nem para onde vai à música e algo fluente que se alimenta da diversidade, para ela não existe definições e nem restrições. Em 1927, Overstreet (1927) já afirmava que o poder que a música tem sobre o homem leva a presumir que ela pode ter um papel profundamente transformador na nossa vida psicológica e, quando isto é claramente reconhecido, pode ser

usada em nosso favor para construir personalidades mais expansivas, (OVERSTREET (1927,p. 176).

A Escola de Adoradores tenta seguir e cumprir com todas as metas já citadas, respeitando as diversidades, mas também focando no ensino de ministros de louvor em igrejas evangélicas, sendo assim podemos observar que á certo equilíbrio na formação dos jovens músicos, pois a instituição não obriga aos alunos a adotarem suas ideias teológicas, mas procura estimular a reflexão e o entendimento do conhecimento teológico e da comunidade evangélica, que são abordados em sua maneira de ensinar.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares nacionais**: arte/ Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRÉSCIA, Vera Lúcia Pessagno. **Educação musical: bases psicológicas e ação preventiva**. Campinas: Átomo, 2003.

DIAS, Viviane Borges/ PITOLLI, Alexandra Marselha Siqueira/ PRUDÊNCIO, Christiana Andrea Vianna et al. Diário de Bordo como ferramenta de reflexão durante o estágio curricular supervisionado do curso de ciências biológicas da Universidade Estadual de Santa Cruz – Bahia. In: **Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências**, 9, 2013, Águas de Lindóia, SP. Águas de Lindóia: Associação Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências (ABRAPEC), 2013. p. 4. Disponível em: <http://www.nutes.ufrj.br/abrapec/ixenpec/atas/resumos/R1143-1.pdf>. Acesso em: 12 de out, 2017

GONÇALVES, Edite. SÀ, Lourdes. CALDEIRA, Maria. Mestrado em Educação-Supervisão e Orientação Pedagógica. DFCUL-Metodologia de Investigação, 2004/2005.

LORENZETTI, Michelle Girardi. **Educação Musical na Igreja Católica: reflexões sobre as experiências em contextos da grande Porto Alegre**. Monografia (Licenciatura em Música) Porto Alegre: UFRGS, 2012.

MIRANDA, Liliane de Jesus Nascimento/ SCHIER, Dirlei Afonso. **A Influência do Ensino de História na Educação Infantil e Formação do Aluno.** UNISEPE: Educação em Foco, n. 8, p. 25. Vale da Ribeira – SP, 2016. Disponível em: http://unifia.edu.br/revista_eletronica/revistas/educacao_foco/artigos/ano2016/003_influencia_historia_educ_infantil.pdf. Acesso em: 19 de dezembro 2017.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

OLIVEIRA, Cristiano Lessa de. Um apanhado teórico-conceitual sobre a pesquisa qualitativa: tipos, técnicas e característica – UNIOESTE. **Revista Travessias**, Cascavel, v.2, n.3, p. 8, 2008.

SILVA, Maria Lúcia Santos Ferreira da. **Estágio curricular: contribuições para o redimensionamento de sua prática** / Maria Lúcia Santos Ferreira da Silva, Organizadora. – Natal, RN: EDUFRN – Editora da UFRN, 2005.

SILVA, Alaine. **Os Levitas**, [201-?]. Disponível em:<https://www.infoescola.com/biblia/os-levitas/>. Acesso em: 17 de Dezembro de 2017.

SILVA, Evandro Williamy da Cruz. **O ensino da música na Banda Ágape da igreja evangélica Assembleia de Deus no Templo Central de Concórdia do Pará: 10 anos de história**, 2017.

TADIF, Maurice. **Saberes docentes e formação profissional**. 8. Ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007.

A CRÍTICA GENÉTICA EM MÚSICA NO CONTEXTO DA ANÁLISE MUSICAL EM ETNOMUSICOLOGIA

Dayse Maria Pamplona Puget (PPGARTES/UFPA)

RESUMO

O compositor é o cerne da questão da criação musical, entretanto os aspectos relacionados aos processos pelos quais ele elabora uma estrutura musical ainda não são completamente conhecidos.Para a análise da criação musical de um determinado compositor partindo do suporte dado pelo pensamento etnomusicológico e dos estudos culturais, investiga-se os processos de criação musicalem um contexto específico, entretanto eles não abarcam a complexidade, advindo daí que outras áreas do conhecimento são envolvidas nas pesquisas. A partir de Salles (1998) em suas definições de gênesee *crítica genética*, estes termos foram direcionados ao processo criativo musical através do artigo *Processo Criativo e Composição Musical: Proposta para uma crítica genética em Música,* apresentado por Chaves (2012) no Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012. Este artigo tem como objetivo visualizar o direcionamento da crítica genética para crítica genética musical e suas aplicações no contexto da análise musical em Etnomusicologia.

Palavras-chave: Compositor. Etnomusicologia. Gênese. Crítica Genética. Criação musical.

ABSTRACT

The composer is at the heart of the issue of musical creation, however the aspectsrelated to the processes by which he elaborates a musical structure is not yet fully known. For the analysis of the musical creation of a certain composer starting from the support given by ethnomusicological thinking and cultural studies, the processes of musical creation are investigated in a specific context, although they do not cover complexity, and from this, other areas of knowledge are involved in the research. From Salles (1998) in his definitions of genesis and genetic criticism, these terms were directed to the musical creative process through the article Creative Process and Musical Composition: Proposal for a Genetic Critique in Music, presentedby Chaves (2012) at the International Congress of Association of

Researchers in Genetic Criticism, X Edition, 2012. This article aims to visualize the direction of geneticcriticism for musical geneticcriticism and its applications in the context of musical analysis in Ethnomusicology.

Keywords: Composer. Ethnomusicology. Genesis. Genetic Criticism. Musical creation.

A música é uma das artes que está inserida no processo evolutivo humano, visto que parece estar presente em todas as culturas desde tempos imemoriais. Ao se fazer música está implícito que alguém a fez e estealguém é denominado compositor.

> A composição parece ser claramente o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos e não parece ser radicalmente diferente entre povos letrados ou não letrados, com exceção da escrita. Toda composição é consciente no sentido mais amplo da palavra quando é vista do ponto de vista analítico. (BÉHAGUE, 1992, p.5).

No contexto da criação musical algumas questões ainda permanecem em aberto. De que forma o compositor compõe? Quais os processos ou o processo pelos quais ele elabora uma estrutura musical?Estas são questões que ainda estão em aberto e se tenta responder de maneira profunda e abrangente.É fato que existem linhas de pesquisa que estudam estes processos tendo o som (elementos musicais) como fundamentação, e outros como a Etnomusicologia que analisa os elementos sonoros inseridos na cultura no que se conhece como fatores extramusicais.

Um dos postulados básicos da Etnomusicologia atual é que de alguma forma a sociedade se reflita em sua música. Enquanto criadores, os compositores são também transmissores de padrões da cultura e esta depende de sistemas de pensamento e valores em que o grupo acredita. Mesmo que essas estruturas não possam ser verbalizadas, elas existem de alguma forma na mente das pessoas.

> A música é uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e nos seres humanos: a forma que ela toma e os efeitos dela sobre as pessoas são gerados pelas experiências sociais dos seres humanos em diferentes contextos culturais. Música sendo som humanamente organizado expressa aspectos das experiências dos indivíduos na sociedade.[173] (BlACKING,1974, p. 89):

Música, como afirmamos, é essencialmente parte de um contexto, sem a consideração do qual nenhuma explicação é possível. Os usos mais variados dessa música exigem um

[173]Is a synthesis of cognitive processes, which are present in culture and in the human body: the forms it takes, and the effects it has on people, are generated by the social experiences of human bodies in different cultural environments. Because music is humanly organized sound, it expresses aspects of the experience of individuals in society.

repertório musical particular, a apreensão de cujo significado se liga a fatores extramusicais, isto é, do contexto que por sua vez reflete formando um sistema bastante complexo.

Somando-se a uma tradição etnomusicológica que tem em John Blacking um dos principais nomes, entende-se que o olhar investigativo deva contemplar os elementos musicais dentro de um contexto sócio histórico, nãosignificando entretanto, que tal enfoque contextualizado descambe em um desprezo pelos aspectos estruturais da música.

A chave para entender o pensamento etnomusicológico de Blacking parece estar em seu conhecido conceito de música: "Música é o produto do comportamento de grupos humanos, seja informal ou formal: é *som humanamente organizado*"[174] (2000, p. 10). Este conceito é importante, pois se o admitimos como premissa, então nosso olhar investigativo voltar-se-á não mais exclusivamente aos elementos estruturais da música, tratados antes de forma isolada, como estes dados e encerrados em si mesmos, mas, então, buscará na forma de organização social seu mais profícuo caminho de compreensão.

O grande desafio da Etnomusicologia talvez seja o de relacionar música, um subsistema, com todos os outros subsistemas da cultura, na busca de um entendimento do que ela possa representar para o ser humano que a produz. Um dos recursos para esta compreensão pode ser obtido pela apreciação do texto das canções, visto que estes podem expressar ideias muitas vezes mais difíceis de serem articuladas em outros contextos.

Outra forma de análise musical é fornecida pela etnografia, que pretende descrever significados e/ou saberes, interpretando sentimentos e compreendendo percepções em que o sujeito é o foco principal da pesquisa, levando em consideração que:

> Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de construir uma leitura de) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplo transitório de comportamento modelado.(GEERTZ, 2008, p. 7).

A Etnografia se constitui, sem dúvida, em uma grande aliada na pesquisa do ato criador musical;

> A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. (Seeger, 2008, p. 239).

---

[174]Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound.

Os aspectos musicais são apreciados a partir de uma perspectiva onde a música é concebida como produto de relações sociais e culturais, não podendo ser enfocada de maneira isolada do contexto em que está inserida. Sob tal perspectiva, é importante pensar também em uma etnografia musical correspondente aos meios pelos quais as pessoas fazem música.

Da mesma maneira que é possível apreender muitos aspectos da existência cultural de um indivíduo a partir do estudo e análise do contexto cultural mais amplo no qual ele se insere, também é possível apreender diversos aspectos amplos e gerais da cultura a partir do estudo e análise da vida cultural de alguns de seus agentes mais importantes.

Entende-se que a história de vida de um músico, compositor, é capaz de revelar muitos aspectos do saber e fazer culturais onde ele se insere, pois ele é uma pessoa com ampla inserção e poder de interferência na sua comunidade. *Prática musical será entendida aqui como proposta:*

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

Com o objetivo de se conhecer a trajetória de vida de um compositor, ainda se faz necessário o conhecimento do "trajeto antropológico", termo criado por Gilbert Durand e que representa "[...] a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as íntimas objetivações que emanam do meio cósmico e social."(2012, p. 41).

Para a compreensão das relações socioculturais de um compositor utiliza-se ainda, como referência, a Antropologia Cultural, que trata da problemática da estrutura social, das relações inter-humanas: família, parentescos, grupos, instituições sociais e políticas.

> Definiremos a antropologia cultural como o estudo e descrição dos comportamentos aprendidos que caracterizam os diferentes grupos humanos. O antropólogo cultural (ou sociocultural, como é costume denominar-se hoje em dia) tem que se ocupar das obras materiais e sociais que o homem criou através de sua história e que lhe permitiram fazer frente a seu meio ambiente e relacionar-se com seus congêneres. (ESPINA BARRIO,1996, p. 21).

Portanto, para a análise do fazer musical de um determinado compositorpartindo do suporte dado pelo pensamento etnomusicológico e dos estudos culturais, investiga-se os processos de criação musicalem um contexto específico. Não obstante, para além deste limite,

é necessário que não seja abordado somente a musicografiaque Alberto Ikeda (1998) descreve como a mera descrição dos objetos musicais.

O problema principal que devemos nos ocupar se refere aos fatores que incidem sobre a criaçãomusical, iluminados por análises, não apenas musicais, mas também comportamentais e cognitivas que a música permita, vendo-a inserida em unidades mais abrangentes da vida social das quais é ao mesmo tempo parte e efeito.

Penetrar na essência do processo criativo transcende à Etnomusicologia; talvez nem seja um de seus problemas, ainda que interdisciplinar ela se conceba. Na opinião de Nettl (2005, p. 27), para isso seria necessário um "consórcio de disciplinas acadêmicas".

A partir deste enfoque do "consócio de disciplinas acadêmicas" é que chegamos à obra *Gesto Inacabado* de Salles (1998). Nesta obra, entre outras pontuações, a pesquisadora aborda a criação artística nas artes plásticas. É fato que, se percebe a criação artística como um processo ainda envolto "[...] em uma aura que mais mitifica do que explica esse engenhoso labirinto da mente humana." (SALLES, 1998, p.12).

Muitas lacunas ainda precisam ser preenchidas com relação à criação artística, incluindo a musical e de certo modo é preocupante esta afirmação de Salles(1998, p. 12): "Não há pretensão de que, como por encanto, seja encontrada a saída do labirinto. Essa busca acompanha o desenvolvimento do homem, assim como a compreensão de que sua total explicação nunca será alcançada". A autora vai mais longe nesta afirmação:

> Não há uma acepção tão farmacêutica, de dosagens, como explica Fellini (1986a). Nem tudo é sempre passível de se reduzir a fórmulas de alquimia, a combinação aritmética de ingredientes que asseguram a receita justa, a posologia eficaz. Mesmo se lembrasse tudo aquilo que se reuniu para compor uma simples tomada, não conseguiria corporificar o momento de agregação magnética que no fim mostra tudo. (SALLES, 1998, p. 12).

Esta preocupação é suavizada a partir do momento em que Salles expõe a proposta da sua obra afirmando "[...] com certa segurança, que, vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade desse processo, podemos conhecê-lo melhor [...]". (SALLES, 1998, p.12).

Neste contexto, esta pesquisadora nos faz vislumbrar uma nova possibilidade de interação e interligação com outras áreas do conhecimento na análise do fazer artístico:

> Por necessidade científica, mais recentemente, alguns pesquisadores vêm alcançando em direção a uma generalização sobre o processo de criação, que leve a princípios que norteiem uma possível morfologia da criação. É o estudo das singularidades buscando generalizações. (SALLES, 1998, p.21).

Em que pese o fato da obra de Salles abordar o processo criativo nas artes plásticas, se entrevê um paralelismo junto à esfera do processo criador musical, fato que foi abordado no artigo de Chaves (2012) de título: *Processo Criativo e Composição Musical: Proposta para uma crítica genética em Música,* trabalho apresentado no Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012.

Esta relação da criação em artes plásticas e criação musical, se processa através de dois elementos estudados por Salles (1998): *gênese e crítica genética.Gênese* é um termo usado em outras áreas do conhecimento e que nas artes também se refere ao processo de criação, já *crítica genética* se configura como o processo investigatório da construção da obra artística. Ambos os termos são usados por Salles (1998) no estudo da criação artística em artes plásticas, e Chaves (2012) partindo destes elementos propõe a análise da criação musical partindo destes estudos.

A crítica genética se configura como o processo investigatório da construção da obra artística a partir do acompanhamento do seu "[...] planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação [...]seguindo as pegadas deixadas pelos criadores." (SALLES, 1998, p.12).

O crítico genético tem por função, adentrar no complexo processo criativo, e desta forma, torna visível os diversos sistemas que o compõe, ao mesmo tempo em que revela esses sistemas (SALLES, 1998).

> O foco de atenção é, portanto, o processo por meio do qual algo que não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo. Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. O crítico genético procura entrar na complexidade desse processo. A grande questão que impulsiona os estudos genéticos é compreender a tessitura desse movimento. (SALLES, 1998, p.13).

Nesta investigação não se trabalha com o produto final, mas com as fases da produção da obra. "O poder de descoberta de cada teoria e a habilidade interpretativa de cada pesquisador oferecem possibilidades de nos aproximarmos mais do percurso criador.". (SALLES, 1998, p.13).

No que se refere ainda à pesquisa do crítico genético, é importante esta afirmação para a configuração do processo de construção artística.

> Pensamentos fugazes sãocapturados nalinguagem mais acessível, naquele determinado momento. Diagramas visuais caminham lado a lado com palavras. Ritmos com rimas. Mapas com espaços ficcionais. Escritores e críticos já desempenhavam seus papéis de tradutores de linguagens: tudo em nome da palavra nascente. (SALLES, 1998, p. 15).

No processo de criação musical acontecem esses “pensamentos fugazes” que ponto a ponto vão constituir a obra musical e este pormenor nos instiga a pesquisar estes pequenos fatos (e todos os possíveis fatos) que ao longo da pesquisa irão possibilitar uma melhor compreensão do processo criativo do compositor.

A crítica genética teve seu início a partir da análise de “rascunhos de escritores” na França no final dos anos 60. Em 1968, Louis Hay reuniu no*Centre National deRecherche Scientifique,* pesquisadores com o objetivo de organizar “os manuscritos” de Heinrich Heine, que haviam sido recebidos na *Bibliothèque National de France*.

A crítica genética chegou ao Brasil em 1985, em São Paulo, durante o *I Colóquiode Crítica Textual: O manuscrito moderno e as edições*, através do Professor Philippe Willemart (SALLES, 1998). A princípio, a análise se processava a partir de manuscritos:

> [...] se o propósito direcionador dessa pesquisa é a compreensão do processo de produção de uma obra literária e seu objeto são as pegadas do escritor, deveria necessariamente romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra [...] Já está, portanto, na própria essência da crítica genética a possibilidade de se estudar manuscritos de toda e qualquer manifestação artística, assim, como produções científicas. (SALLES, 1998, p.14).

Então, a possibilidade de sedeslocar acrítica genética das artes plásticas para a música torna-se uma possibilidade? Mais do que uma possibilidade, torna-se real a partir denovas pesquisas onde a procura pelos traços deixados pelo compositor em seu processo composicionalnos leva ao tempo em que ele foi concebido:

> [...]como se mais uma vez o processo compositivo se desenrolasse em tempo real, como se se redesenhasse o movimento da mão sobre o papel, naquilo que ficou de traço da atividade compositiva feita momento a momento? [...] o tempo: “tempo real”, “momento a momento”, pois a música como arte do tempo coloca uma tarefa a mais na construção do conhecimento de crítica genética em música [...](CHAVES, 2012, p. 237).

É de se esperar que esta crítica genética não seja idêntica à desenvolvida em artes plásticas pelo fato de que seus elementos são diversos e seus processos construtivos também. Chaves (2012) explica que nessa crítica deve-se atentar para a restituição do tempo e a materialidade do som àquele objeto que se investiga, para que ela seja efetivada. Sem esses fatores a crítica ficará incompleta.

> A composição musical, como processo de tomada de decisões, pode ser o seu próprio objeto de investigação. Como uma atividade multitarefas, a composição musical pode ser descrita como um processo de tomada de decisões que existe dentro de uma moldura mais ampla determinada por responsabilidades sociais e culturais. A partir de uma teoria da composição musical, o processo de tomada de decisões se estende por três áreas principais: decisões ideológicas, decisões estéticas e decisões locais.(CHAVES, 2012, p. 238).

Em continuação, este pesquisador refere que nestas inter-relações da crítica genética com a música, deve haver um compartilhamento com o campo literário seguindo o que propõe Salles (1998) e também Almuth Grésilon em *Elementos de Crítica Genética*.

Na análise musical o objeto é o elemento sonoro que não permite uma visão global dos aspectos construtivos em que a obra foi desenvolvida. A partir da crítica genética muitos aspectos que passam à margem da análise musical são esclarecidos.

> A análise musical, *stricto sensu*, pouco pode fazer na direção do reencontro do compositor e seu processo criativo. Pouco ela pode fazer com o acervo manuscrito de um criador. Longe dela fica o traço da mão do compositor sobre o papel (ou o percurso do cursor sobre a página eletrônica). A análise musical, neste sentido, só é capaz de desvendar o óbvio – aqui o compositor fez isso, ali o compositor fez aquilo. No caso presente se trata de deslocar o questionamento de "o que fez" para "como fez" e, mais ainda, para o "porque fez". A análise musical retira o passar do tempo da música, por necessidade o tempo deve ser suspenso para que a matéria musical possa ser observada clinicamente. Contudo, processo criativo em música é gerenciamento de tempo e crítica genética trata da recriação de um processo de tempo. Parece óbvio que ambos – processo criativo em música e o ferramental da crítica genética – se pertencem e se justificam mutuamente dentro de uma dimensão temporal que não pode ser evadida. (CHAVES, 2012, p. 243).

Muito ainda se tem a pesquisar com relação à gênese das obras musicais, entretanto é relevante nesta prática o aparecimentode pesquisas que têm como fundamentos a crítica genética, que através de seus métodos alarga os horizontes da pesquisa musical em seu aspecto da criação musical, possibilitando um conhecimento mais aprofundado e abrangente deste tema, se configurando como um processo importante na análise musical em Etnomusicologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÉHAGUE, Gerard. **Fundamento Sócio Cultural da Criação Musical**. Art 19 (ago), 5-17, 1992.

BLACKING, John. **Hay Música en el hombre?**Prólogo de Jaume Ayats. Madrid: Alianza Editorial, 2006. Título original: How Musical is Man?

CHADA, Sonia. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. In: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2007. p. 137-144.

CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. **Processo Criativo e Composição Musical**: Proposta para uma crítica genética em Música. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. Tradução de Helder Godinho. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ESPINA BARRIO, Angel B.**Manual de Antropologia Cultural.**Recife: Editora Massangana, 1996.

GARCIA, Amanda Veloso. O problema dos critérios na análise musical: uma abordagem etnomusicológica. **Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte.** Curitiba:ArtEmbap, 2013.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES, Flávio. Um argumento frágil.**Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 16,n° 27, Novembro/2009**.**

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

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**: Twenty – nine Issues Concepts. University of Illinois Press Urbana andChicago. Library of Congress Cataloging in Publication, 1983.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: Processo de criação artística. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música.**Cadernos de Campo**,São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

A LITERATURA DE CAIO F. COMO MÁQUINA DE GUERRA

Dhemersson Warly Santos Costa (IEMCI/UFPA)

Drª Maria dos Remédios de Brito (IEMCI/UFPA)

RESUMO

A máquina de guerra é um conceito criado pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, que em nada tem haver com o poder bélico de um Estado, mas, sobretudo, é uma potência inventiva, imbricada em um nomadismo, capaz de fissurar as organizações da máquina estatal (sedentária), abalando suas estruturas, escapando dos sistemas dominantes, inventado linhas de fugas. O nômade, inventor da máquina de guerra, cria para si outros modos de habitar no mundo, fabula seu próprio território, vagando por trajetos indefinidos, de um ponto a outro em um espaço geográfico, agregando elementos aritméticos característicos da máquina de guerra, valendo-se de armas afetivas, eis, portanto, os três aspectos dessa máquina de guerra nômade: um aspecto espacial-geográfico, um aspecto aritmético ou algébrico e, um aspecto afetivo, características que podem ser deslocadas para a literatura. Assim, a intenção desta proposta é tencionar ressonâncias entre o conceito filosófico de máquina de guerra e a literatura de Caio Fernando Abreu. Parte-se do pressuposto de que a máquina de guerra compõe o elemento (des) arranjador de toda a obra do autor, uma verdadeira máquina literária que explode em linhas de fuga por todos os lados, declarando a guerra dos sexos, dos desejos, das sexualidades, das identidades. Conectar Deleuze e Guattari e a literatura de Caio F., eis o desafio dessa proposta.

Palavras-chave: Máquina de Guerra; Caio Fernando de Abreu; Deleuze e Guattari.

ABSTRACT

The war machine is a concept created by the French philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari, who has nothing to do with the military power of a State, but above all is an inventive power, imbued with a nomadism, capable of state machine (sedentary), shaking its structures, escaping from the dominant systems, invented leak lines. The nomad, inventor of

the war machine, creates for himself other ways of inhabiting the world, fashions his own territory, wandering in undefined paths, from one point to another in a geographic space, adding arithmetical elements characteristic of the war machine, therefore, the three aspects of this nomadic war machine: a spatial-geographical aspect, an arithmetical or algebraic aspect, and an affective aspect, characteristics that can be displaced into literature. Thus, the intention of this proposal is to consider resonances between the philosophical concept of war machine and the literature of Caio Fernando Abreu. It is assumed that the war machine composes the element (dis)arranger of all the author's work, a veritable literary machine that explodes in lines of escape on all sides, declaring the war of the sexes, the desires, the sexualities, identities. Connecting Deleuze and Guattari and the literature of Caio F. is the challenge of this proposal.

Keywords: War Machine; Caio Fernando de Abreu; Deleuze and Guattari.

Escreva então para destruir o texto,
mas alimente-se. Fartamente. Depois vomite. Pra
mim, e isso pode ser muito pessoal, escrever é enfiar
um dedo na garganta. Depois, claro, você peneira
essa gosma, amolda-a, transforma. Pode sair até
uma flor. Mas o momento decisivo é o dedo na
garganta (...).[175]

Caio Fernando Abreu

Abertura

Este artigo tem a intenção de tencionar ressonâncias entre o conceito filosófico de máquina de guerra e a literatura de Caio Fernando Abreu. A máquina de guerra é um conceito elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro Mil platôs (volume cinco, edição brasileira), o termo não parece ter muito a ver com o seu sentido literal, no que se refere a caminhões de guerra ou bombas atômicas, muito menos a um poder bélico do Estado, a

[175] Trecho da Carta escrita por Caio Fernando Abreu para seu amigo José Marcio Penido, o "Zézim", durante o processo de produção do livro morangos morfados no ano de 1976. No conteúdo da carta, Caio estimula seu amigo a escrever, relatando o seu processo de criação e a sua admiração por Clarice Lispector e Dalton Trevisan, fala sobre a entrega que a literatura exige e dos personagens que ganham força e se libertam do autor, decidindo eles mesmos o desenrolar da história.

máquina de guerra é uma potência inventiva, imbricada em um fazer e estar nômande, um modo de se movimentar pela vida, arrastando consigo imprecições e devires.

Parte-se do pressuposto de que a máquina de guerra compõe o elemento (des) arranjador de toda a obra de Caio Fernando Abreu, uma verdadeira máquina literária que explode em linhas de fuga por todos os lados, declarando a guerra dos sexos, dos desejos, das sexualidades, das identidades.

O texto será organizado em três blocos, além dessa introdução. No bloco I "Caio Fernando por ele" destacaremos uma breve apresentação do autor e os motivos que nos lavaram a tencionar o conceito de máquina de guerra com a sua literatura. O segundo bloco "O que é a Máquina de Guerra" apresentará uma breve explanação sobre o conceito filosófico. No terceiro e último bloco "A máquina de Guerra e a Literatura de Caio F." discutiremos sobre as características da máquina de guerra deslocadas para a literatura de Caio Fernando Abreu.

BLOCO I

Caio Fernando por ele mesmo

Só que a homossexualidade não existe,
nunca existiu. Existe sexualidade-voltada para um objeto
de desejo. Que não pode ou não ter genitália igual, e
isso é um detalhe. Mas não determina maior ou menor
grau de moral ou integridade.

Caio Fernando Abreu

Caio Fernando Abreu, o Caio F. como assim ele gostava de assinar suas obras, é um dos grandes escritores brasileiros, precursor da literatura moderna no Brasil. O autor transitou por diversos gêneros literários romances, novelas, peças de teatro. Mas foram com os contos que o autor ganhou diversos prêmios literários e reconhecimento.

Seus contos relatavam de forma irônica e suave a realidade da sociedade que o cercava, razão pela qual muitas vezes ficou conhecido como um escritor autoficional. Nesse sentido, o autor que era homossexual atrelava em suas obras muitas questões sociais voltadas à sexualidade humana. Por vezes Caio F. é enquadrado dentro de um gênero de literatura "Gay", todavia tal categorização não condiz com o discurso do autor, isto porque, o mesmo não acreditava em uma identidade gay, mas em sexualidades cambiantes, mutáveis, que de forma alguma estavam atreladas a um sexo.

Essa condição é perceptível nos seus contos. Há um esforço do autor para negar toda forma de identidade, seus personagens por vezes perdem nomes, rostos, formas, pronomes, verbos, sexos. Não se sabe nem ao certo se quem fala é humano mesmo. Assumir esta postura é uma forma de fissurar todas as formas de dominação social, uma guerra contra os regimes de verdades, colocando o corpo em experimentação, inventando novas formas de existir no mundo e se relacionar consigo e com o outro.

Seria muito cômodo associar a obra do autor a uma máquina de guerra se pensarmos no contexto da sua produção literária no período da ditadura militar, todavia não é sobre a guerra em seu sentido estrito que estamos falando, mas a um modo de resistir ao poder do Estado e aos códigos sociais que nos engessam em uma identidade, o que Caio F. irá realizar magistralmente em sua escrita, declarando guerra contra as identidades.

BLOCO II

O que é a máquina de Guerra?

Não choro mais. Na verdade,
nem sequer entendo porque digo mais, se
não estou certo se alguma vez chorei. Acho
que sim, um dia. Quando havia dor. Agora
só resta uma coisa seca. Dentro, fora.

Caio Fernando Abreu

A máquina de guerra é um conceito criado pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, que em nada tem haver com o poder bélico de um Estado "a máquina de guerra não tem necessariamente por objeto a guerra" (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 15), mas, sobretudo, é uma potência inventiva, imbricada em um nomadismo, capaz de fissurar as organizações da máquina estatal (sedentária), abalando suas estruturas, escapando dos sistemas dominantes, inventado linhas de fugas. "A máquina de guerra, dizem, "faz valer um furor contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho" (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p.26).

A guerra, portanto, no conceito desses autores surge a partir de um viés secundário como "objetivo segundo, suplementário ou sintético, no sentido em que está obrigada a destruir a forma-Estado e a forma-Cidade com as quais entra em choque" (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 15). A máquina guerra é captura pelo Estado, imbricando a guerra em um estado primeiro, metamorfoseando sua função e natureza, voltando-se "contra os nômades e os destruidores do Estado (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 15). Assim, o estado captura a máquina de guerra e a coloca dentro de uma esfera militar, com seus soldados e poder bélico. "Logo, é ao devir e ao dissenso que ela alude, como possibilidade de engendrar uma mutação efetiva, de redobrar as relações de forças para afirmar novas potências" (FORSTER, 2009, p. 82).

A máquina de guerra, porém, é outra coisa, "um fluxo de guerra absoluta que escoa de um pólo ofensivo a um pólo defensivo e não é marcado senão por quanta (forças materiais e psíquicas que são como que disponibilidades nominais da guerra)" (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 97). Segundo Marques (2009, p. 25):

> Máquina é uma "construção", marcada por conexões, fluxos de interesses, de desejos e de necessidades, por agenciamentos que levam a uma espécie de organização, uma composição de linhas de vários tipos: as linhas duras, que amarram e levam a segmentações – das instituições e dos territórios, e as linhas que não se deixam aprisionar – das desterritorializações, que eles chamam de linhas de fuga. São estas últimas, com sua multiplicidade e seus devires, com suas linhas-entre, que fazem a máquina de guerra.

A máquina de guerra está imbricada em um fazer e estar nômade, sendo ele inventor da máquina de guerra, criando para si outros modos de habitar no mundo, fabula seu próprio território. No livro mil platôs (volume cinco, edição brasileira) Deleuze e Guattari dispõem sobre um tratado de nomadologia, atrelando o modo de vida nômade ao conceito de máquina de guerra.

Para tanto, os autores fazem uma viagem até os povos primitivos para explicar como o seu modo de vida nômade compõe a máquina de guerra, inicialmente atestando a exterioridade da máquina em relação ao Estado, que vai ser confirmada pela mitologia, a epopéia, o drama e os jogos (Proposição I)[176]; pela etnologia (proposição II)[177]; pela epistemologia (proposição III)[178]; pela noologia (proposição IV)[179]. Intenção dos autores com a afirmação dessa exterioridade diz em relação "a exterioridade da máquina de guerra ao aparelho de Estado e sua relação com a multiplicidade, com aquilo que não se deixa aprisionar" (MARQUES, 2009, p. 25).

O nômade é o inventor da máquina de guerra, cria para si outros modos de habitar no mundo, fabula seu próprio território, vagando por trajetos indefinidos, de um ponto a outro em um espaço geográfico, agregando elementos aritméticos característicos da máquina de guerra, valendo-se de armas afetivas, eis, portanto, os três aspectos dessa máquina de guerra nômade: um aspecto espacial-geográfico, um aspecto aritmético ou algébrico e, um aspecto afetivo.

Neste artigo a intenção é demonstrar como o aspecto espacial geográfico da da Máquina de Guerra máquina de guerra pode ser deslocadas para a literatura de Caio Fernando Abreu, o que será mais bem detalhado no bloco seguinte.

BLOCO III

A máquina de Guerra e a Literatura de Caio F

Provisoriamente, guardei minha alegria.
Mas sou bonito assim, quase nascendo.
Quem canta, custa a morrer, e eu não sabia.
Caio Fernando de Abreu

---

[176] Esta proposição é destrinchada ao trazer para o texto algumas ideias de Georges Dumézil, um filólogo francês que estuda as mitologias indo-européias, as quais apontam que a soberania política apresentava duas cabeças com oposições: rei-mago/sacerdote-jurista; Rex/flamen; raj/Brahma; Rômulo/Numa; Varuna/Mitra; déspota/legislador; ceifeiro/organizador. Outro exemplo que Deleuze-Guattari adotam para comparar a máquina de guerra e o aparelho de Estado são os dois jogos: xadrez e Gó.

[177] Deleuze e Guattari trazem para dentro da obra Pierre Clastres, com o intuito de deslizar seus pensamentos sobre a formação do Estado.

[178] A exterioridade da máquina de guerra é confirmada ainda pela epistemologia, que deixa pressentir a existência e a perpetuação de uma "ciência menor" ou "nômade".

[179] Para Deleuze-Guattari a noologia não pode ser confundida com um plano ideal, mas, sobretudo, estudar as imagens que constituem o pensamento e seu processo histórico.

Este bloco que compõem a última parte deste artigo pretender tecer ressonâncias entre o conceito de Máquina de Guerra e a literatura de Caio Fernando Abreu. Como já discutimos até aqui a maquina de guerra é exterior ao Estado, ela foi inventada pelo nômade e possui três características, a saber: espacial geográfico, aritmético ou algébrico e afetivo. Mas o que são essas características? Como elas podem ser deslocadas para a literatura de Caio F. Essas são questões que trataremos nesse bloco.

O modo de vida nômade dos antigos primitivos inspirou Deleuze e Guattari na criação do conceito de máquina de guerra. O nômade primitivo estava sempre em movimento, de um ponto a outro, sem deixar de ignorá-los, "ainda que os pontos determinem trajetos, estão estritamente subordinados aos trajetos que eles determinam" (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 53) ocupando um espaço aberto, sem destinos. O trajeto do nômade não é linear, ele não se deixa estratificar em um território "o trajeto está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência e goza de uma autonomia bem como de uma direção própria" (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 53).

O movimento tracejado pelo nômade é a primeira característica da máquina de guerra, seu aspecto espacial geográfico. Ao longo do livro *Mil platôs* (volume cinco, edição brasileira), Deleuze e Guattari diferenciam o nômade do sedentário. Este compõe um modo de existência voltada para o sedentarismo, à estratificação no território é uma consequência da oferta de recursos, na vida nômade ao contrário, esses (água, alimento e etc.) só existem para serem abandonados e estão ligados ao trajeto que mobiliza a vida nômade "o ponto de água só existe para ser abandonado, e todo ponto é uma alternância e só existe e só existe como alternância" (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 53).

Os caminhos percorridos entre esses o sedentário e o nômade possuem funções completamente distintas, enquanto no sedentarismo o trajeto consiste em distribuir os homens num *espaço fechado*, regulado e atribuído, o nômade distribui os homens (ou animais) num *espaço aberto,* indefinido e não comunicante, uma distribuição sem fronteiras. Enquanto o espaço do sedentário é estriado, o nômade desliza por um espaço liso, sem traços, sem muros ou fronteiras.

Na literatura de Caio F. é possível ver nos seus personagens esse movimento, que não necessariamente está ligado ao movimento físico do corpo entre cidades, estados, bairros, entre outros, o movimento se dá também no pensamento, parado. Seus personagens são desterriorializadores por excelência, até fixam no território, mas somente para extrair daquele

espaço as experimentações do corpo, as cores, os sons, os devires, logo partem para outras experiências, outros espaços, outros mundos.

No conto *Sargento Garcia,* presente no livro morangos morfados, Caio F. narra em primeira pessoa a primeira experiência sexual do personagem que, embora não seja identificado com um nome, ou um pronome, entende-se ser do mesmo sexo do Sargento Garcia, militar de carreira responsável por realizar o alistamento de jovens na junta militar. Durante o processo de alistamento, no encontro entre ambos os personagens, surge o desejo entre em ambos, levando-os a uma relação homossexual. Caio F. foge dos pressupostos que instauram uma literatura universal, rompendo com a estética tradicional que enlaça os corpos romantizados. Sargento Garcia e seu amante fissuram os códigos sociais e tradicionais do "amor perfeito" arrastando seus corpos para a experimentação do corpo, um sexo nada tradicional, entre dois homens. Aquele momento fortuito é irradiado por uma troca de signos unilaterais, os personagens alimentam-se uns dos outros, extraindo as sensações, os amores, as paixões, as cores.

No conto os personagens são verdadeiros nômades, não se fixam em um relacionamento culturalmente heteronormativo, a potência daquele encontro os arrastaram para novas experimentações, porém não se estratificaram nela, extraíram o que de mais potente havia, após, cada um seguiu seu caminho, seu trajeto, sem deixar nome, contato, ou certeza de um encontro futuro, a única certeza que restou é que não eram mais os mesmos e que aquelas experiências os lavarão a outros mundos possíveis, tracejar novos caminhos, em um espaço aberto.

Assim, consideramos a literatura de Caio Fernando de Abreu como máquina de guerra pelo seus movimentos de resistência que não se deixam amarrar em regimes de verdades, sua literatura é antes de tudo política, não pelo seu engajamento a uma causa, uma denúncia a um abuso de poder, ou a reclamação de uma identidade, mas sua literatura é política, antes de tudo por sua característica de abrir espaços inventivos fora de um ambiente ficcional, desabando visões conservadoras. Sua literatura é uma máquina de guerra porque sua resistência não pressupõe uma militância gay, mas cria, a partir de um pensamento nômade, linhas de fugas desterritorializantes.

Há um excesso de cores e
de formas pelo mundo. E tudo vibra
pulsátil, fremindo.

Caio Fernando Abreu

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Editora 34, 2013.

FORSTER, G. Desterritorialização do" eu" em contos de Caio Fernando Abreu. **revista de letras**, p. 91-108, 2011.

MARQUES, Davina. Literatura como máquina de guerra. **Letras**, n. 38, p. 23-32, 2009.

POÉTICA DO NÃO CORPO: ASPECTOS SOBRE O BUTÔ

Mestrando: Diego Augusto Pereira da Rocha (PPGARTES)[180]

RESUMO

O presente artigo trata de uma análise crítica sobre o processo criativo de TatsumiHijikata, quando em sua produção do butô. A partir das observações aferidas, busco encontrar parâmetros que permitam identificar dentro do procedimento dito como corpo morto, relações com as características de *não lugares* proposta por Marc Augé, para através desta leitura de corpo propor uma concepção a respeito do trabalho do atuante cênico intitulada de "não corpo".

Palavras-chave: Butô; Processo Criativo; Corpo; Não-corpo.

ABSTRACT

The present article deals with a critical analysis of the creative process of Tatsumi Hijikata, when in his butoh production. From the verified observations, I seek finding parameters that allow identifying within the procedure said as dead body, relations with the characteristics of non-places proposed by Marc Augé, for throught his body reading to propose a conception regarding the work of the scenic actor entitled of "no body".

Key-words: butoh; creativeprocess; body; no body.

[180]Mestrando em Artes, pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Especialista em História da Arte pelo Centro universitário Claretiano de Batatais. Graduado no curso de Licenciatura Plena em Teatro pela Universidade Federal do Pará. É ator, diretor e professor de teatro. Participou do Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante (GITA), onde desenvolveu as pesquisas: Estudo diacrônico das artes marciais asiáticas utilizadas no treinamento psicofísico do GITA: uma história de memórias psicofísicas; A Criação do Papel Neutro. Atuou como instrutor de teatro no projeto de extensão PREAMAR TEATRAL que visa trabalhar o teatro com professores e alunos do ensino regular.

Para iniciar a discussão sobre a prática e poética do Butô, é de extrema importância apresentar, mesmo que em poucas linhas, parte de sua história. Em meados do fim da segunda metade da década de 1940, após a segunda guerra mundial, um bailarino, chamado Hijikata, experimenta um novo tipo de expressão artística, intitulada inicialmente de*Ankoku Butô* (*an,* significa escuro, sombrio; *koku* significa negror, escuridão; e *Butô* significa dança. Portanto, *ankoku Butô* era comumente conhecida como "dança das trevas").Posteriormente, com a participação de um de seus maiores colaboradores, KazuoOhno, conhecida apenas como *Butô*, ou *Buto*, ou *Butoh*. Os fundamentos que emergiram no *ankoku butô* foram fundamentais para a construção de alguns princípios do movimento artístico que viria a ser conhecido como a "vanguarda suja", caracterizado pela proposta experimental daqueles anos (PERETTA, Éden. 2015, p.51-52).

Apresenta-se uma dança de características próprias, com uma composição corpórea singular às já apresentadas na época, insinuava-se por entre os escombros de um Japão devastado pela segunda guerra mundial um grito que contempla, ou desfigura as formas de dança preconizadas pelo olhar enrijecido e caótico do ocidente.Agoniza e rasteja por debaixo de uma frenética bandeira ocidental um movimento surgido às margens e marginalizações de um Japão destruído, nos bordeis, "as performances do *ankoku butô* aconteciam quase sempre, em Tóquio. O clima marginal, ligado à boemia, ao espírito de revolta, combinava com a cidade" (GREINER, Christine. 1998, p.24).

> [...] Parece que o *ankoku butô* surge justamente assim: como uma resposta a esses discursos pré-fabricados. Uma resposta bastante diferente do estilo japonês conhecido, até então, através de outras manifestações artísticas. A polidez asséptica e bem comportada é revirada pelo avesso. (GREINER, Christine. 1998, p.16)

Esta realidade relaciona-se a uma busca incessante de reencarnar-vivo em uma consciência sobre a morte que traz à tona um novo corpo sob uma nova configuração, um corpo morto, porém vivo.

Os seus manifestos assemelham-se às atividades vanguardistas da época, conhecidas através das ondas modernistas. De acordo com os estudos de Christine Greiner, "de todos os movimentos estéticos, butô é mais frequentemente identificado com o surrealismo" a partir da concepção na qual muitos artistas surrealistas proclamavam "que a arte nunca poderia ser produzida pela razão inteiramente desperta", logo, a "*não razão"* seria uma ferramenta importante para a produção de obras surrealistas. Pois "quando butô aparece nesse contexto, é justamente por conta da suasuposta busca à não-razão. O discurso é o mesmo de sempre:

dança inconsciente, sem código, sem forma, como se estes fossem sinônimos para a liberdade" (GREINER, Christine. 1998, p.17).

Porém, o butô é também identificado como um movimento ligado aodadaísmo,no qual aproxima-se das características propostas pelo Dadá, movimento estético que "não se permitia concluir, fechar" (GREINER, Christine.1998. p.17).

> Qualquer afirmação conclusiva deverá considerar o seu oposto, deverá estar pronta para ser destruída, porque o que interessa não é a sua conclusão, mas a não conclusão, o campo das possibilidades, ou ainda, nas palavras de Hausmann, a 'indiferença criativa'. [...] É desmontar um brinquedo só porque ele está pronto, acabado, para se ter a possibilidade de fazer outro, para também desmontá-lo. (GREINER, Christine. 1998, p.17)

Mas a verdade é que o Butô, de acordo com seus percursores, não procura ater-se a tais definições para desenvolverem suas práticas artísticas, "[...] e se chegou à pesquisa da "não-razão surrealista" e do "inacabamento dadaísta" foi através do estudo do corpo. Tudo estava lá" (1998, p.18). É comum que suas obras, apresentações, performances,contenham características dos movimentos modernistas ocidentais.

Mas, uma das características mais marcantes na dança Butô e que faz ela aproximar-se do modernismo ocidental, é a ruptura que esta dança vai realizar com as outras estéticas já existentes na época. Lembrando que a ruptura é uma característica contundente na estética e poética moderna.

> Se o "espírito" era "moderno", ele o era na medida em que estava determinado que a realidade deveria ser emancipada da "mão morta" de sua própria história – e isso só poderia ser feito derretendo os sólidos [...]. Essa intenção clamava, por sua vez, pela "profanação do sagrado": pelo repúdio e destronamento do passado, e, antes e acima de tudo, da "tradição" [...].(BAUMAN, Zigmunt. 2001, p. 09)

Uma ruptura com as formas. Mas é importante ressaltar que não havia, como critério de sua estética ou poética uma necessidade ou dependência lógica do Butô com estes movimentos, pois se eles chegaram lá foi a partir de suas pesquisas voltadas especificamente aos processos do corpo.

As estruturas rígidas e impostas como verdades universais são largadas, jogadas ao ar como as bombas de Hiroshima e Nagasaki e eclipsam-se ao choque com a realidade que cai imposta e a realidade existente, sobrevivente, real.

> [...] o ano de 1959 permanece realmente marcado na história pela encenação da revolucionária peça criada por Hijikata, a qual se apresentou como um decisivo ponto de ruptura estética no desenvolvimento da dança moderna japonesa. [...] colocou em cena os fundamentos de seu Ankoku Butô, ou "dança das trevas", propondo uma consistente fusão entre a dança e a "escuridão" da existência humana [...], foi inovadora porque descartou, de modo pragmático, alguns dos principais paradigmas da estética ocidental, tais como a música enquanto guia da dança, a

> mediação das referências interpretativas dos programas e a própria técnica gestual e interpretativa. (PERETTA, Éden. 2015, p. 50-51)

Entra em cena um corpo desconhecido, ou seria um corpo "descolonizado"[181], um corpo nu, entra em cena um corpo transvertido, entra em cena a ancestralidade latente da carne, com a suacapacidade de não se subjulgar em uma única forma, sendo ela uma potência de ser, uma satisfação de apenas estar. Sobre a nudez e a sua propulsão política, Marshall Berman(1986, p. 105) diz que, "no século XVIII, as metáforas da nudez como verdade e do despir-se como autodescoberta ganham nova ressonância política". Esse corpo sem formas rígidas, sem regras para existir, transforma-se na transcendência política conquistada pelo ato de conhecer-se, de se permitir conhecer-se, de encontrar-se.

Seria o Butô um manifesto sobre o encontrar-se, sobre o reconhecer os limites da vida, por isso a morte passa a ser tema recorrente em suas pesquisas, como se quisesse assumir, que só é capaz de reconhecer a vida e suas verdades, aquele que for capaz de reconhecer a morte? Uma morte que não segue o sentido literal de "fim", mas sim uma potencia de transfigurar-se em força para a existência, para um corpo vivo, pelo fato de reconhecer neste corpo o seu trajeto, pelo fato de compreender de maneira consciente o significado da existência, uma postura enraizada no movimento Zen Budista.

Sobre esta relação do Butô com a cultura do Zen Budista, Christine Greiner afirma que:

> Nessa extensão, o mundo do artista aproxima-se e, segundo Suzuki, coincide mesmo com o do *zen*, já que "o homem-zen transforma sua própria vida no trabalho de criação. [...] faz parte do butô que pensa na degradação do corpo humano e na possibilidade de experimentar outras formas. (1998, p.61)

No livro *Treino e(m) poema*, o qual foi produzido a partir dos ensinamentos de KazuoOhno durante suas aulas e oficinas voltadas para a dança Butô, tendo suas falas gravadas e transcritas, as quais compõe as páginas do presente livro,Ligia Verdi, aluna de Ohno, no período de 1987 a 1990, relata que:

> [...] sua lição para o momento da dança é, coerentemente com o zen, de que deixemos tudo para trás, que nos livremos de tudo, para conquistarmos a nossa *crazy dance*. Para dançar esta dança, ou melhor, ser dançado por ela, é preciso esvaziar-se, abandonar-se, mantendo-se disponível e atento à escuta do que vem de dentro e de fora. (OHNO, Kazuo. 2016, p. 20)

Nesta lógica, deste abandonar-se,há uma co-existência entre a vida e a morte, ou na verdade, o que o Butô procura é a experiênciano "entre", caminhar entre e absorver os dois a uma realidade inerente, onde não haja distinção de vida e morte, mas sim, que haja uma

[181]UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. 2ª ed. São Paulo: N-1 edições, 2012.

existência na qual ela tenha consciência sobre a vida e a morte? Reconhecer a morte, o limite da sua matéria, é reconhecer a si mesmo por uma "via negativa".

Quais caminhos o bailarino do butô percorre para alcançar este estado de corpo? Eis que neste exato momento, entra em cena o meu objeto ao que se refere ao *butô*, o corpo morto. É ele um dos caminhos que possibilita à TatsumiHijikata realizar a transição nesta co-existência, um corpo morto, porém vivo.

> Nesse sentido, há qualquer coisa de catastrófico no tempo, sem que exista necessidade de falar de todos os acontecimentos catastróficos que se produziram no tempo histórico. Quero dizer que os gestos de um dançarino podem trabalhar esse tempo, de modo que seu corpo se introduza em uma dimensão que coloca em questão todas as condições que definem a realidade habitual do corpo humano. Um corpo destacado de todas as determinações sensório-motoras, expressivas, práticas, pode se encontrar constituído unicamente pelo tempo puro, virtual e invisível que se tornou, a despeito de tudo, um pouco sensível. Esse corpo e esse tempo estão sob a fronteira do visível. (UNO,Kuniichi. 2012, p.53)

Traçando um diálogo com a modernidade e as suas transgressões, o corpo morto é, por ele mesmo, excelência e isso é a sua maior virtude, esta consciência de sua própria existência lhe proporciona a sensação de liberdade.Kuniichi Uno, em seu livro *A Gênese de um Corpo Desconhecido,* aborda sobre o ato de simular e a relação que este tem com a liberdade, explica ele que o "[...] simular é desterritorializar, desterritorializar-se, libertar-se da identidade, da forma, da unidade" (2014, p.98-99).

Kuniichi Uno então prega que a desterritorializaçãoprovoca a libertação.Com isso, o corpo morto torna-se um movimento de desterritorialização de si mesmo, para poder compreender os seus impulsos e suas potências, que estão contidas nele mesmo. Sendo assim, seguindo este pensamento, podemos afirmar que o corpo morto apresentado na dança *butô* é um processo de libertação.

O corpo morto, também pode ser caracterizado como um corpo nu. A nudez aqui inserida não representa uma nudez física, objetiva, mas sim uma nudez subjetiva, na qual se possa compreender que não há nenhuma barreira entre corpo, mente e o estado de habitação deste corpo ou desta matéria em outros corpos, ocasionando uma"transparência" para que as coisas possam habitá-lo, mas este estado de habitar-se só é possível a partir do momento em que haja uma consciência deste corpo.

> [...]Bergson quer dizer que toda consciência é alguma coisa, e qualquer coisa será imagem translúcida – se nada para e nem reflete a luz, ou aimagem da luz – como se toda luz fosse negra e imperceptível, parecida com os raios cósmicos. (UNO,Kuniichi. 2014, p.122)

A nudez aqui tratada,no Butô, dialoga com a nudez, que segundoMarshall Berman (1986,p. 104), ao discutir sobre a relação entre verdade e o nu, na obra de Marx, diz que "[...] a verdade nua é aquilo que o homem é forçado a enfrentar quando perdeu tudo o que os outros homens podem tirar-lhe, exceto a própria vida". Seria o Butô uma tentativa de encontrar a "verdade" através dos impulsos corpóreos? Esta nudez provoca a ressurreição deste corpo-morto justamente no momento em que o homem é forçado a enfrentar, tendo ele perdido tudo, lhe sobrando agora só o corpo para se expressar, sem adornos, sem adereços, sem fala, sem a métrica do cotidiano com suas regras e condições.

Seria essa "verdade" exposta em um corpo-morto, uma *auto-destruição-inovadora* no qual Berman, atravessando o olhar de Marx, sobre a sociedade burguesa, define comosendo um constante autodestruir-se para se reconstruir (1986,p.97)?

Greiner, citando o crítico Ichikawa, afirma que:

> [...] o processo de depuração, chamado por alguns, [...] de "desconstrução", foi tão intenso que não havia mais um eixo de equilíbrio. Quando fala em desconstrução, Ichikawa mergulha o butô novamente no diálogo com o pós-moderno [...].Mas a precariedade com que os dançarinos (ou melhor, as dançarinas) mal se mantinham em pé, também indica a fragilidade do equilíbrio como uma permissão ao vento para exercer a sua função primordial [...]. Deste ponto de vista, pode-se identificar um novo tipo de organização sistêmica. Não são apenas os códigos tradicionais que são desconstruídos. [...] o processo de desconstrução, teria que chegar também ao *ma,* no corpo. Para tanto, não basta compreender o que é dança das trevas e intervalo de tempo-espaço. É preciso saber que essas duas concepções só podem ser entendidas juntas, na mesma rede. (1998, p. 32 e 76)

Neste caso, a auto-destruição é o ato responsável em fazer o artista seauto-conhecer, dissolvendo tudo o que seja sólido, para encontrar-se, ou reencontrar-se. Mas, por que o artista precisaria se auto-conhecer para produzir uma obra?O que queria TatsumiHijikata, quando este decide isolar-se no interior onde nasceu e lá, no seio da família buscar encontrar o "verdadeiro" *butô*, ou o seu *butô*?

> [...] a decisão de Hijikata, de romper com a tendência geral despedindo-se do ocidente, não havia sido precipitada e significava uma reflexão sobre o que é ser japonês num mundo tão internacionalizado. Em 67, Hijikata voltara a sua terra natal, Tôhoku, acompanhado de Hosoe. Era uma necessidade de retomar o começo. Reavaliar o que estava fazendo. (GREINER, Christine. 1998, p.23)

Neste momento, considero que Hijikata promove o seu próprio renascimento. Desenvolvendo uma pesquisa sobre os limites do corpo Hijikata encontra-se, ou reencontra-se com sigo mesmo a partir de suas pesquisas,mesmo tendo saído da cena artística por alguns nos. É importante salientar que este período de isolamento fez-se necessário para que Hijikata pudesse se aprofundar em sua pesquisa sobre o corpo e encontra aí os princípios que nortearão a construção deste corpo morto.

Este isolamento vem acompanhado de um ato reflexivo sobre a sua própria dança, Maura Baiocchi (1995, p.9) relata que:

> HijikataTatsumi, o percursor da face "sombria" da dança butoh, consagrou toda sua vida à pesquisa e à disseminação dos usos e costumes de um "corpo cultural". Mais que a um simples retorno às fontes, procedeu a uma fértil busca do reconhecimento do elo ancestral. Movimento de introspecção no berço da modernidade [...].

Identifico que esta introspecção a qual Hijikata se submete pode relacionar-se com a política do não lugar anunciada por Marc Augé, quando este trata do isolamento como caminho para obtenção deste espaço, trato aqui o espaço do não lugar como o espaço do corpo morto, ou diria do "não corpo". Este isolamento tem afinidade com o reconhecer-se através da coexistência entre dois mundos.

> O movimento acrescenta à coexistência dos mundos e à experiência combinada do lugar antropológico e daquele que não o é mais a experiência particular de uma forma de solidão e, em sentido literal, de uma "tomada de posição" – a experiência daquele que, diante da paisagem que é obrigado a contemplar e que não pode contemplar, "toma a pose" e tira da consciência de atitude um prazer raro e, às vezes, melancólico. [...] a solidão é sentida como superação ou esvaziamento da individualidade [...] (2012, p.81)

É esta tomada de pose, a pose de seu corpo, a pose de seus instintos, a pose de suas necessidades, que proporciona ao corpo morto esta autonomia perante a vida, fazendo dele uma potencia viva, mesmo que assombrada pelos seus antepassados, pois habitado agora pela ancestralidade de um Japão que configura-se fora dos grandes centros inundados pela modernização e conseguinte ocidentalização.

E é neste isolamento, o qual prefiro chamar de introspecção, pois já sabemos que este movimento feito por Hijikata tinha o interesse de refletir sobre a sua dança, isso o difere da palavra "isolamento", que prefigura apenas um distanciamento de tudo, neste caso, posso dizer que a introspecção de Hijikata o levou ao "isolamento"/distanciamento.Este movimento possibilitou ao artista, o contato com os impulsos humanos, que vieram a preencher suas pesquisas sobre o corpo.Augé afirma que "é no anonimato do não lugar que se experimenta solitariamente a comunhão dos destinos humanos" (2012, p.110).

Foi necessário Hijikata destruir a si mesmo, pois muitos críticos da época já anunciavam que o bailarino havia parado de dançar.Considero este desaparecimento como um ato de destruir-se, de desconstruir-se.Hijikata, então, estava perfazendo o caminho assinalado como *autodestruição-inovadora*. Este momento vivido por Hijikata pode ser interpretado pelo conceito de "destruição criativa", no qual Bauman se utiliza para representar uma dascaracterísticas da modernidade da sociedade no século XXI:

> [...] destruição criativa ou criatividade destrutiva, se for o caso: de “limpar o lugar” em nome de um “novo e aperfeiçoado” projeto; de “desmantelar”, “cortar”, “defasar”, “reunir” ou “reduzir”, tudo isso em nome da maior capacidade de fazer o mesmo no futuro [...]. E o que o homem faz, o homem pode desfazer. (2001, p.40)

Este movimento tornar-se um *continuum*dentro do processo criativo da dança *butô* e apresenta uma nova concepção de corpo que renasce de suas próprias entranhas. Este renascimento é administrado pela consciência de um corpo reconfigurado onde:

> A ideia do corpo morto está intimamente ligada a essa questão de deixar de ser algo ou alguém e renascer como outra coisa ou outra pessoa. [...] Essa consciência de corpo morto é a consciência que opera como um registro diferente, algumas vezes chamado de inconsciente [...]. O que interessa nesse momento é que só o corpo morto parece capaz de trabalhar neste registro, habitando o lugar/não-lugar[...]. (GRINER, Christine. 1998, p.61-62)

Esta destruição criativa levou Hijikata a concepção de um corpo morto, ou como proponho aqui, um *não corpo,* capaz de transitar entre outras possibilidades desde uma forma conscienteou inconsciente, possibilitando a este corpo uma potência significativa ao que diz respeito ao uso desta autonomia, onde não há o pensamento dicotómico entre corpo e mente, e sim o uso deste de maneira a promover o rompimento do que nós mesmo consideramos como material e imaterial.

Tatsumi Hijikata renasce desta destruição criativa e nos apresenta o corpo morto como uma ideia de ser qualquer coisa e poder reorganizar-se novamente em qualquer outra coisa, como um “não corpo” que possibilita o habitar-se por si mesmo ou por outros corpos que o habitam a partir da ideia que já é a própria coisa.É este corpo, ou este “não corpo” que, desenvolvendo as interfaces que o possibilitamexistir, configura-se como movimento importante para o processo criativo do ator, bailarino e performer.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 9ª ed. Campinas – SP: Papirus, 2012.

BAIOCCHI, Maura. **Butoh: dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia da Letras, 1986.

GREINER, Cristine. **Butô: Pensamento em evolução.** São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

_____. **Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas.** São Paulo: Helsinki, 2015.

_____. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **Butô: pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. São Paulo: N-1 edições, 2016.

PERETTA, Éden. **O soldado nu: raízes da dança butô**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

UNO,Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. 2ª ed. São Paulo: N-1 edições, 2012.

CANTO CONGREGACIONAL DA ASSEMBLEIA DE DEUS EM BELÉM:

ENTRE A RAZÃO E A EMOÇÃO

Diego O. Quadros (PPGARTES/UFPA)

RESUMO

A arte é o livre jogo entre a emoção e o entendimento, segundo Kant. E nesse jogo a emoção quase sempre se destaca. No entanto, segundo Paes Loureiro, quando a arte é usada como retórica, como atrativo para convencer uma audiência, um público, a dominação passa a ser do entendimento, da razão. Na Assembleia de Deus, o canto congregacional proporciona o fazer musical a todos os fieis da igreja, o que resulta em uma expressão artística coletiva que muito emociona seus praticantes. Sabe-se, no entanto que Martinho Lutero, criador desse estilo musical, ao criar essas canções também tinha a intenção dedifundir e fortalecer a sua fé através do fator atrativo da arte, da música. Essa finalidade se mantem até os dias atuais. Neste sentido, este artigo se propõe investigar qual a dominância na prática musical do canto congregacional na Assembleia de Deus em Belém, da emoção ou da razão? Para responder essa questão foi realizada a revisão da literatura sobre o assunto e a coleta de dados em campo. Este estudo pode contribuir para o entendimento das práticas musicais do Pará. Os fatores sociais e culturais que influenciam naprática musical são objetos de estudo da Etnomusicologia.

Palavras Chaves: Música; Canto congregacional; Assembleia de Deus; Dominância.

ABSTRACT

The art is the free play between emotion and understanding, according to Kant. And in this game the emotion almost always stands out. However, according to PaesLoureiro, when art is used as rhetoric, as an attraction to convince an audience, a public, domination becomes the understanding, the reason. In the Assembly of God, congregational singing provides the musical make for all the faithful of the church, which results in a collective artistic expression that very excites its practitioners. It is known, however, that Martin Luther, creator of this musical style, in creating these songs also intended to spread and strengthen his faith through

the attractive factor of art, music. This purpose remains to this day. In this sense, this article intends to investigate the dominance in the musical practice of congregational singing in the Assembly of God in Belém, of emotion or reason? Toanswerthisquestion, a review of the literature on the subject and the collection of data in the field was carried out. This study can contribute to the understanding of the musical practices of Pará. The social and cultural factors that influence in the musical practice are objects ofstudyofEthnomusicology.

Keywords: Music; Congregational singing; Assembly of God; Dominance.

Introdução

A música é apontada na Bíblia, pelo próprio Deus, como elemento ritualístico por mais de 400 vezes, sendo assim indispensável na liturgia do culto protestante. Devido ao fato deque a música, assim como a oração e a leitura pública das Escriturasserem prescritas por Deus como elementos de culto. Devendo, por tanto serem realizadas por toda a congregação: "O canto não deve ser sempre feito por uns poucos. O mais frequentemente possível, una-se toda a congregação"[182]. (WHTE, 1909, p. 144).

Nisso se justifica certa preferência pelo canto congregacional por parte dos líderes protestantes mais tradicionais, que apontam esses hinos como os "verdadeiramente espirituais", devido a sua simplicidade, que segundo eles, proporcionam uma maior concentração ao se louvar a Deus.

Os Cânticos congregacionais são os hinos mais tradicionais de uma determinada igreja protestante, geralmente impressos em hinários para facilitar o aprendizado e a execução dessas músicas na liturgia dos cultos, promovendo certa uniformidade cultural musical em todas as congregações do mesmo seguimento.

Em geral, são melodias simples, fáceis de decorar, afim de que a mensagem contida na letra dos hinos penetre fundo na mente dos fiéis e seja repassada para as próximas gerações.

Constitui-se, principalmente, em um momento de unidade da igreja, dos fiéis, onde todos os participantes do culto cantam em uma só voz como um grande coral uníssono. É essa a principal característica do canto congregacional: proporcionar a música a todos os fiéis.

182 The singing is not always to be done by a few. As often as possible, let the entire congregation join.

Esse estilo de hino foi criado pelo reformador protestante que, notadamente, mais se interessava por música, Martinho Lutero, que reformulou o canto coletivo em suas missas:

> Na Idade Média a parte musical da liturgia era quase inteiramente restrita ao celebrante e ao coro. A parte musical destinada à congregação consistia apenas em pequenos responsórios no vernáculo. Não contente com esse fato, Lutero desenvolveu assim o canto congregacional. Este era o ponto na qual sua doutrina do sacerdócio de todos os crentes recebeu sua mais concreta realização, sendo o único ponto ao qual o luteranismo foi totalmente democrático; todo o povo cantava (KATO, 2015, p. 55).

Martinho usou a música para difundir suas crenças e doutrinas, utilizando o fator atrativo da arte, da música para persuadi os fieis. O que mostra certa dominância por parte da razão na arte do canto congregacional. No entanto a melodia atrelada a poesia destas canções que fortalecem a fé dos fieis, emociona-os e os eleva, segundo eles mesmos, para mais perto de Deus. Nesse sentido vemos também uma forte dominância da emoção, do sentimento.

Sendo a arte, na teoria kantiana, um livre jogo entre a razão e a emoção, busca-se neste trabalho compreender "o resultado do jogo" na arte da prática musical do canto congregacional, em outras palavras, quem tem a dominância nesse livre jogo, a razão ou a emoção?

Para tentar responder a esse questionamento foi realizada a revisão bibliográfica sobre o assunto. A literatura etnomusicológica, histórica e teológica sobre questões relevantes a esta pesquisa serviram de fundamentação teórica, além das aulas ministradas pelo professor João de Jesus Paes Loureiro na disciplina Seminários avançados II, que foi de onde surgiu essa inquietação. Grande parte dos dados que constam neste trabalho foiaproveitada da minha pesquisa de TCC, realizada entre os anos de 2015 e 2016. A coleta de dados em campo foi realizada em diversos templos da igreja Assembleia de Deus nacidadede Belém, onde foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os agentes que perfazem esse contexto, assim como registros audiovisuais, com a devida autorização dos entrevistados.

A Assembleia de Deus foi escolhida como espaço amostral neste estudo por ser uma das igrejas que pratica esta modalidade de canto, por ser uma denominação "tradicional" e zelar por manter vivo esse costume desde suas origens. Destacando ainda a importância dessa tradição musical em Belém, berço da Assembleia de Deus brasileira.

A Dominância Da Razão

Martinho Lutero tinha por princípio o seguinte conceito: “a música governa o mundo e torna os homens melhores, e com este entendimento, reconheceu o grande poder da música” (PRIOLLI, 1985, p. 133).

O poder da música, a influência dela exercida sobre os indivíduos, podia ser usada para difundir o evangelho,as novas doutrinas trazidas por Lutero. Seu objetivo era criar músicas, não tão rebuscadas, aquém da população, mas sim músicas que alcançassem a massa, músicas que fossem compreendidas, consumidas e executadas pelos próprios fieis. Uma prática musical que viesse ajuda-lo a conquistar mais adeptos para sua crença.

O canto coletivo, com a participação de todos os fieis presentes à missa era muito incomum na Igreja Católica durante a Idade Média. E certamente, proporcionar o fazer musical a todos os fieis, foi uma das grandes estratégias de Lutero para conquistar o carisma dos moradores locais, pois já não eram mais apenas espectadores, mas participantes ativos nas cerimônias religiosas.“Lutero, em 1521, traduz a Bíblia para o alemão, escreve hinos e, com o Protestantismo, forma o Coral, dando ao povo livre acesso à música dentro da Igreja” (FREDERICO, 1999, p. 76).

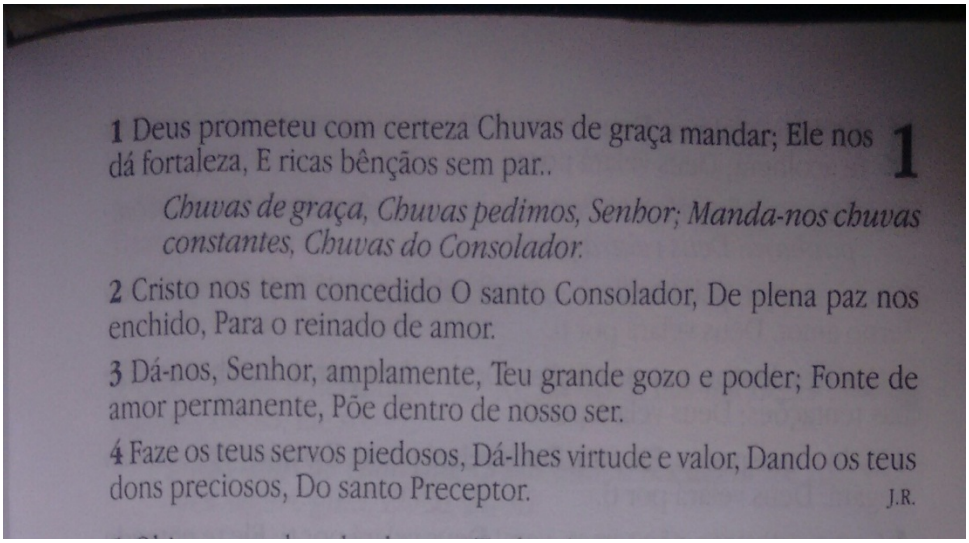
Assim nascia o canto de toda a congregação, o canto congregacional. E para ser congregacional, a letra desses cânticos não podiam ser em latim, pois a grande maioria dos fieis não compreendiam a “linguagem sagrada” da Igreja Católica. Desse modo, Lutero passa a compor hinos em alemão, linguagem local, a fim de facilitar o aprendizado desses hinos por parte dos fieis.

A letra dos cânticos congregacionais em alemão, não só facilitava o aprendizado, mas também a compreensão. Os fieis podiam compreender, assimilar, absorver o que estavam cantando. Através das letras dessas canções Lutero podia propagar o seu credo, utilizando o aspecto retórico da música. E assim o fez, Lutero compunha músicas que versavam sobre seus credos a fim de difundi-los e fortalece-los na mente dos congregados. Segundo Ewald(2012), do site *Portal Luterano,*Não há dúvidas de que um dos maiores aportes de Lutero foi o seu entendimento de que a música da Reforma deveria falar sobre o Evangelho diretamente para as pessoas.

Outro aspecto que também evidencia os objetivos de Lutero de usar o canto congregacional como retórica para convencer o público era o fato de que ele compunha esses cânticos a partir de melodias já conhecidas da população. Ele claramente usou algumas melodias da cultura alemã na composição dos primeiros hinos congregacionais, evidenciando que seu maior objetivo era difundir as doutrinas protestantes através dessas melodias, algumas de cunho folclórico, sem levar em consideração suas origens "profanas". Uma estratégia bem sucedida, que deu grande repercussão ao credo luterano.

A princípio, Martinho Lutero imprimia essas músicas em folhas de papel comum e as repassava para os habitantes das cidades alemãs durante suas viagens missionárias, mas tarde foram impressas em um hinário, que logo ficou conhecido em toda a Alemanha. A popularidade do hinário era tão forte que, segundo Ewald (2012), os líderes católicos diziam que os hinos de Lutero lhes causavam mais problemas do que seus próprios sermões. Era o hinário *Erfurt Euchiridiou*, o primeiro hinário de cântico congregacional protestante.

Na Assembleia de Deus os cânticos congregacionais são impressos no hinário Harpa Cristã, o hinário oficial deste seguimento. São cantados por toda igreja como um grande coral em uma só voz, tal como proposto por Lutero. A maioria dos cânticos desse hinário também foram composto a partir de melodias populares da cultura europeia e americana. Geralmente têm uma estrutura musical simples no formato A,B,A,B... (estribilho, estrofe, estribilho, estrofe...) a fim de facilitar o aprendizado por parte dos fieis:



1 Deus prometeu com certeza Chuvas de graça mandar; Ele nos dá fortaleza, E ricas bênçãos sem par.. 1

Chuvas de graça, Chuvas pedimos, Senhor; Manda-nos chuvas constantes, Chuvas do Consolador.

2 Cristo nos tem concedido O santo Consolador, De plena paz nos enchido, Para o reinado de amor.

3 Dá-nos, Senhor, amplamente, Teu grande gozo e poder; Fonte de amor permanente, Põe dentro de nosso ser.

4 Faze os teus servos piedosos, Dá-lhes virtude e valor, Dando os teus dons preciosos, Do santo Preceptor. J.R.

Figura 01: Hino de número 01 da Harpa Cristã

Fonte: Acervo pessoal

Grande parte desses hinos foram traduzidos pelos pastores pioneiros para que os paraenses, tal como os alemães de Lutero, pudessem compreender e assimilar o que estavam cantando: A fé, a doutrina assembleiana.

Músicas simples, fáceis de decorar, cantadas por toda a congregação e que versam sobre a crença de uma religião. Nada diferente dos objetivos de Lutero, difundir, propagar, impregnar, usar a música como retórica."Se interpretarmos que o aprendizado oral é algo que ouvimos várias vezes e da mesma maneira, então o canto é um dos meios mais eficazes para memorizar os conteúdos teológicos e doutrinais da instituição eclesiástica" (CARVALHO, 2015, p. 04).

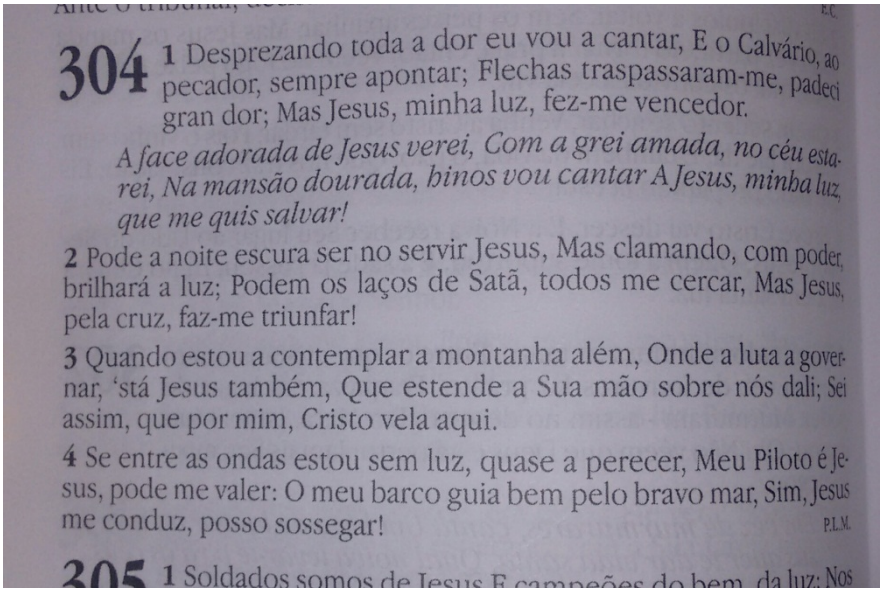
O canto congregacional foi criado com o fim de propagar e fortalecer a fé, e continua com o mesmo objetivo até hoje na Assembleia de Deus. Segundo Paes Loureiro(2017) quando a arte é usada como retórica para convencer um público a dominância é do entendimento, da razão. Nesse sentido se poderia dizer que no canto congregacional o que predomina é a razão.

A Dominância Da Emoção

No entanto a poesia dessas músicas atreladas as suas singelas melodias muito emocionam os fieis ao lembra-los de Cristo, seu sacrifício e das promessas descritas nas escrituras que são temas recorrentes na letra dos cânticos congregacionais da Assembleia de Deus.

> Quando eu lembro do lugar que o Senhor está preparando, eu digo assim que eu lembro por que eu sonho com ela (com a nova Jerusalém[183]) do jeito que os hinos descrevem, que nem no hino 304, ah eu choro, não tem como não se emocionar, quando eu tô cantando então! Aí é que eu choro mesmo, não seguro a emoção não, meu filho. Os hinos da Harpa tocam lá no fundo do coração. Glória a Deus! (Entrevista realizada com Valdineia Pinheiro, Belém-PA, em 12.07.2015):

183 Cidade que, segundo a crença assembleiana, está sendo preparada para os fieis, um paraíso.



304 1 Desprezando toda a dor eu vou a cantar, E o Calvário, ao pecador, sempre apontar; Flechas traspassaram-me, padeci gran dor; Mas Jesus, minha luz, fez-me vencedor.

A face adorada de Jesus verei, Com a grei amada, no céu estarei, Na mansão dourada, hinos vou cantar A Jesus, minha luz, que me quis salvar!

2 Pode a noite escura ser no servir Jesus, Mas clamando, com poder, brilhará a luz; Podem os laços de Satã, todos me cercar, Mas Jesus, pela cruz, faz-me triunfar!

3 Quando estou a contemplar a montanha além, Onde a luta a governar, 'stá Jesus também, Que estende a Sua mão sobre nós dali; Sei assim, que por mim, Cristo vela aqui.

4 Se entre as ondas estou sem luz, quase a perecer, Meu Piloto é Jesus, pode me valer: O meu barco guia bem pelo bravo mar, Sim, Jesus me conduz, posso sossegar! P.L.M.

305 1 Soldados somos de Jesus E campeões do bem, da luz; Nos

Figura 02: Hino da Harpa Cristã, nº 304, A face adorada de Jesus

Fonte: Acervo pessoal

Essa esperança se baseia na promessa bíblica que diz que o mesmo Cristo que subiu ao céu voltará em glória a esta terra, a fim de levar a sua igreja para viver eternamente com Ele (ÁTOS 1: 11; JOÃO 14: 1,2,3; APOCALIPSE 7: 9). Este é o anseio da igreja, se libertar dos tormentos desta vida, das provações, e receber a recompensas de Cristo dispondo eternamente de um gozo inimaginável.

Sendo essa uma crença tão forte nesta Igreja, diversos hinos da Harpa Cristã retratam essa esperança em seus textos que, causam aos fieis profunda comoção:

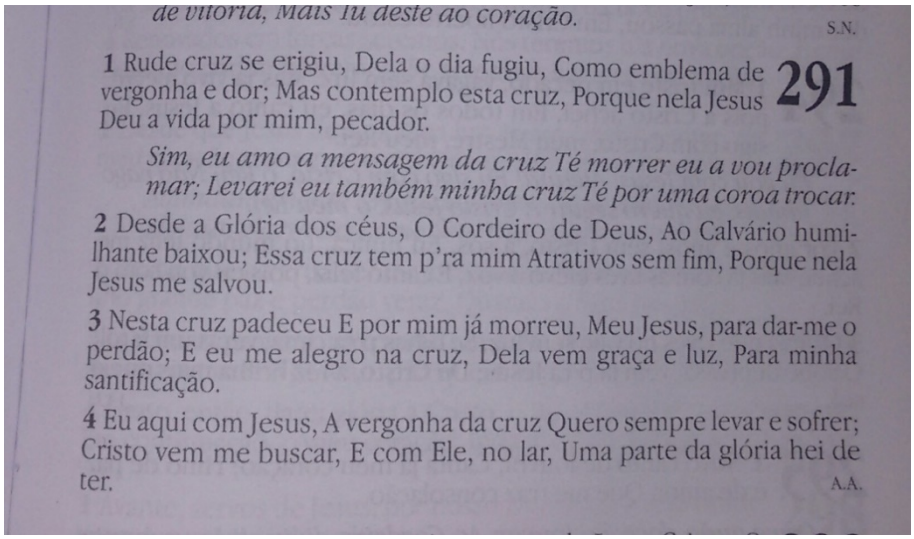
> Quando a gente canta, nossa alma se alimenta. Isso edifica a gente, emociona de verdade, nossa fé é renovada. A gente se sente mais perto do céu, mais pertinho do nosso senhor Jesus Cristo. É muito maravilhoso! É a presença de Deus que se manifesta e a gente sente aqui dentro, só sente quem canta pensando em Deus(Entrevista realizada com Renata Monteiro, em Belém PA, em 15.12.2015).

O amor incondicional de Cristo, expresso na cruz pelo seu sacrifício, fundamento maior do Cristianismo, também está presente em muitos cânticos do hinário Harpa Cristã:

"O que eu mais gosto é dos hinos de sangue, sabe? Daqueles que falam do sangue de Jesus, do sacrifício do meu Jesus na cruz, ah eu sempre choro com o 291, o hino mais lindo da Harpa, eu só canto chorando, muito, muito bonito, amo ele".(Entrevista realizada com Ana Dolores, em Belém PA, em 22.02.2016).

O hino descrito pela Irmã Ana da Assembleia de Deus do Guamá é talvez um dos que mais emocionam os fieis e também um dos mais queridos.Durante a pesquisa se observou diversas vezes sua execução em diferentes templos, mas cantado com a mesma emoção.

Comumente se percebe as lágrimas nos olhos dos fieis enquanto o cantam. Além de ser sempre apontado como um dos mais queridos pelos fieis:



de vitória, Mais tu deste ao coração. S.N.

291

1 Rude cruz se erigiu, Dela o dia fugiu, Como emblema de vergonha e dor; Mas contemplo esta cruz, Porque nela Jesus Deu a vida por mim, pecador.

Sim, eu amo a mensagem da cruz Té morrer eu a vou proclamar; Levarei eu também minha cruz Té por uma coroa trocar.

2 Desde a Glória dos céus, O Cordeiro de Deus, Ao Calvário humilhante baixou; Essa cruz tem p'ra mim Atrativos sem fim, Porque nela Jesus me salvou.

3 Nesta cruz padeceu E por mim já morreu, Meu Jesus, para dar-me o perdão; E eu me alegro na cruz, Dela vem graça e luz, Para minha santificação.

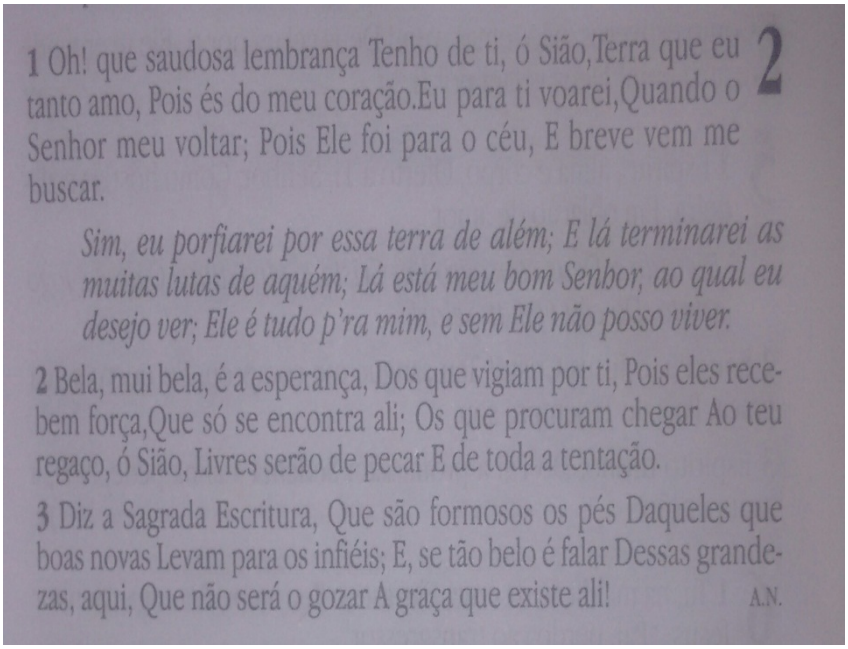
4 Eu aqui com Jesus, A vergonha da cruz Quero sempre levar e sofrer; Cristo vem me buscar, E com Ele, no lar, Uma parte da glória hei de ter. A.A.

Figura 03: Hino da Harpa Cristã, nº 291,A mensagem da cruz

Fonte: Acervo pessoal

São mais de 500 hinos, e geralmente um assembleiano sabe a maior parte deles. São cantados em todas as cerimônias deste seguimento. E de tanto ouvi-los, desde criança, acabam aprendendo "por osmose". Eles desenvolve um sentimento por esses hinos, fazem parte de suas vidas de seus caminhos antropológicos, *"As vezes não é só a letra do hino mesmo, entende? Tem hinos que lembram momentos felizes, tristes, pessoas que gostavam desse mesmo hino e agora já estão com Jesus, aí a gente chora, né?"*(Entrevista realizada com Lucélia Camorim, em Belém PA, em 23.07.2015).

> Me emociono muito, esses que são hinos de Deus mesmo, não esses hinos de rock e batucada de agora. Teve um momento em que eu me emocionei muito ouvindo um hino da Harpa, foi quando meu pai morreu. Oh rapaz, quando ouvi as irmãs cantando aquele hino "Oh que saudosa lembrança tenho de ti, oh Sião, terra que eu tanto amo, pois és do meu coração, eu para ti voarei" oh rapaz aquilo confortou meu coração, eu tava chorando, mas tava sendo consolado também (Entrevista realizada com Sebastião Moisés, em Belém PA, em 30.04.2016).



2

1 Oh! que saudosa lembrança Tenho de ti, ó Sião,Terra que eu tanto amo, Pois és do meu coração.Eu para ti voarei,Quando o Senhor meu voltar; Pois Ele foi para o céu, E breve vem me buscar.

Sim, eu porfiarei por essa terra de além; E lá terminarei as muitas lutas de aquém; Lá está meu bom Senhor, ao qual eu desejo ver; Ele é tudo p'ra mim, e sem Ele não posso viver.

2 Bela, mui bela, é a esperança, Dos que vigiam por ti, Pois eles recebem força,Que só se encontra ali; Os que procuram chegar Ao teu regaço, ó Sião, Livres serão de pecar E de toda a tentação.

3 Diz a Sagrada Escritura, Que são formosos os pés Daqueles que boas novas Levam para os infiéis; E, se tão belo é falar Dessas grandezas, aqui, Que não será o gozar A graça que existe ali! A.N.

Figura 04: Hino da Harpa Cristã, nº 02,Saudosa lembrança

Fonte: Acervo pessoal

Para os assembleianos esses hinos são muito importantes, e de modo algum são menos belos que os hinos mais atuais, pelo contrário. Líderes mais tradicionais apontam esses hinos como os "verdadeiramente espirituais", devido a sua simplicidade, que segundo eles, proporcionam uma maior concentração ao se louvar a Deus.

Logo, o excesso de ornamentos musicais nesse estilo de hino não é bem vindo, apesar de que, atualmente, uma vasta produção de arranjos mais complexos tenha sido feita para tentar "sofisticar" os hinos congregacionais. Mas esses novos arranjos são executados, geralmente, apenas em apresentações de orquestras nas igrejas, separadamente do momento tradicional do canto congregacional.

Mesmo com a crescente influência da mídia gospel sobre as igrejas protestantes, os hinos dos hinários congregacionais ainda são tratados como músicas de cunho sagrado, litúrgico, indubitavelmente recebidas por Deus.

Segundo os protestantes mais tradicionais, os sons fortes de instrumentos como a guitarra, bateria, metais, entre outros, associados aos arranjos modernos e ritmos dançantes, podem desviar o fiel do seu objetivo principal que é adorar, homenagear a Deus com o canto, conectar-se espiritualmente com Cristo.

Para os fieis as músicas não são apenas ferramentas de evangelização, elas também têm uma função estética, são músicas lindas, belas pelas suas simplicidades e pela mensagem, pela poesia.

> Essas músicas, por que eu nem digo que é hino, por que só servem pra dançar, não importa mais a mensagem, só o ritmo. Os jovens não querem mais saber de músicas que edificam. Os hinos da Harpa sim, edificam, traz uma mensagem, a gente guarda, são muito bonitos, esses sim. Pra mim esses que são os bonitos, os mais antigos, principalmente os da Harpa.(Entrevista realizada com Teotônio Ribeiro, em Belém PA, em 18.11.2016).

Só é belo quando edifica, em outras palavras quando a mensagem é mais importante, quando o fiel absorve alguma coisa que contribua para sua vida espiritual, essa concepção e belo dos assembleianos mais tradicionais não é muito diferente do conceito de arte bela de Kant (2012) quando ele diz que arte bela é aquela que não proporciona um prazer, um deleite momentâneo, mas sim aquela que proporciona um prazer reflexível que transcenda o momento, que perdure.

Consideraçôes Finais

A arte bela, para Kant (2012, p. 162) "é uma arte que tem por padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva, e não a sensação sensorial".

No entanto, no canto congregacional as sensações sentidas pelos expectadores, que também são os performers, vêm exatamente da reflexão. O que os emociona é o lado racional da música, da mensagem atrelada a ela propositalmente como retórica para persuadir. Éaquilo que os fazem refletir.

A poesia e a melodia estão atreladas à mensagem que estas músicas carregam de forma indissociável. Momentaneamente a emoção é causado pela melodia, pela poesia, mais identificada com a intuição, com o emotivo (ARNHEIM, 2004). Mas a mensagem, a filosofia, mais identificada com o intelecto (idem) também emocionapor que os falam de promessas, esperança, amor.

Por outro lado a melodia e a poesia também proporcionam a reflexão por que trazem a memoria os ensinamentos contidos nessas músicas, e os fixam na cabeça melhor até do que as pregações.

Neste sentido, se pode dizer que no canto congregacional a emoção e a razão andam lado a lado, se completam, contribuem entre si. Inseparáveis.

Na arte como livre jogo entre a emoção e a razão, a vitória é comumente da emoção.

No círio de Oriximiná, por exemplo, Paes Loureiro (2000) identifica a dominância da emoção numa manifestação artística da festa religiosa.

Porém, na prática musical do canto congregacional tanto a emoção, quanto a razão são dominantes, nenhuma se sobrepõe a outra. Nesse caso temos o que Paes Loureiro (2017) chama de dupla dominância. Emoção e razão coexistindo harmonicamente.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf, **Intuição e intelecto na arte**. 2ª edição, São Paulo: Martins Fontes,2004.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: SBB, 2008.

EWALD. Werner. **Reforma e música.** Portal Luterano. Disponível em: <http://www.luteranos.com.br/conteudo/reforma-e-musica>. Acesso em: 04/03/2016.

FREDERICO, Edson. Música Breve História. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de do juízo**. 3ª edição. Rio de Janeiro:Forense, 2012.

KATO, Katia. A importância da música no culto reformado. **Integratio**, v. 1, n. 2. 2015.

LOUREIRO, Paes.**Cultura Amazônica**: Uma poética do imaginário. São Paulo:Escrituras Editora, 2000.

LOUREIRO, Paes. **Seminários avançados II.** Aula ministrada no Programa de Pós-graduação em música da UFPA. Belém, 2017.

PRIOLLI, Maria Luiza de Mattos. **Princípios Básicos da Música para juventude**. Rio de Janeiro: Editora Casa Oliveira de Música. 1985.

QUADROS, Diego Oliveira. Entrevista de Ana Dolores. 22/02/2016. Belém PA. Gravação de áudio. Assembleia de Deus no Guamá.

QUADROS, Diego Oliveira. Entrevista de Lucélia Camorim. 23/07/2015. Belém PA. Gravação de áudio. Assembleia de Deus no Guamá.

QUADROS, Diego Oliveira. Entrevista de Renata Monteiro. 15/12/2015. Belém PA. Gravação de áudio. Assembleia de Deus no Guamá.

QUADROS, Diego Oliveira. Entrevista de Sebastião Moisés. 30/04/2016. Belém PA. Gravação de áudio. Assembleia de Deus no Guamá.

QUADROS, Diego Oliveira. Entrevista de Teotônio Ribeiro. 23/03/2016. Belém PA. Gravação de áudio. Assembleia de Deus no Guamá.

QUADROS, Diego Oliveira. Entrevista de Valdineia Pinheiro. 12/07/2015. Belém PA. Gravação de áudio. Assembleia de Deus no Guamá.

WHTE.Ellen G. **Testimonies for the Church**.Vol. 9.in the larger free Online Books collection on the Ellen G. White Estate.

DANÇA DE SALÃO – ARTE E/OU ENTRETENIMENTO?

Edilene Rosa, Mestranda em Artes (PPGARTES – UFPA),[184]

RESUMO

Este artigo faz parte do projeto de pesquisa que será desenvolvido durante o Mestrado em Artes do Instituto de Ciências da Arte(UFPA), até o momento intitulado de *"TROCOU" - Um estudo das produções Artísticas na Dança de Salão em Belém entre os anos 2002 a 2017*, na linha *Teorias e Interfaces Epistêmica em Artes.*São muitos os conceitos percepcionados que versam sobre a Dança de Salão. Fala-se sobre o bem-estar, os benefícios físicos, sociais ou mesmo mentais àqueles que praticam, no entanto, poucos são os diálogos, reflexões e mesmo pesquisas científicas ligadas ao "cunho", "valor" ou mesmo "importância" em seu universo artístico.Assim, *surge a necessidade da professora-artista-pesquisadora-participante, que vivenciou a Dança de Salão nesse período (tanto enquanto entretenimento, quanto, em produções coreográficas e artísticas), analisar* a Dança de Salão constituída na região amazônica, sob a ótica das exibições/apresentações*/performances* artísticas específicas em Dança de Salão em Belém do Pará*, bem como, suas conexões inter e transdisciplinares com a Arte, tendo como embasamento teórico-metodológico os estudos da Antropologia e daPerformance*. A metodologia seguirá entre outros caminhos, estudos bibliográficos e consulta de registros de vídeo e fotográficos, entrevistas, sem manter-se fechada a outros documentos que surgirem.

Palavras chaves: *Dança de Salão, Arte, Entretenimento, Performance.*

ABSTRACT

This article is part of the research project that will be developed during the Master of Arts of the Institute of Art Sciences (UFPA), so far titled "TROCOU" - A study of the artistic productions in the Dance Hall in Belém between the years 2002 to 2017, in the line Theories and Interfaces Epistemic in Arts. There are many perceived concepts related to the Dance of the Salon. There is talk about the welfare, the physical, social or even mental benefits to those who practice, however, there are few dialogues, reflections and even scientific research related to the " imprint, "" value, "or even" importance "in his artistic universe. Thus, the need

[184]E*specialista em Estudos Contemporâneos do Corpo, Licenciada Plena em Pedagogia.*

for the teacher-artist-researcher-participant, who experienced the Hall Dance during this period (both as entertainment, and in choreographic and artistic productions), analyzes the Hall Dance constituted in the Amazon region, from the perspective of the exhibitions / presentations / performances in the Dance Hall in Belém do Pará, as well as their inter and transdisciplinary connections with Art, based on theoretical and methodological studies of Anthropology and Performance. The methodology will follow among other paths, bibliographic studies and consultation of video and photographic records, interviews, without remaining closed to other documents that arise.

Key words: Hall Dance, Art, Entertainment, Performance.

Introdução

Não pretendo por meio deste traçar um duelo de valia entre os conceitos de Arte e Entretenimento, apenas levantar reflexões no que diz respeito a Dança de Salão. A questão é levantada com a finalidade de analisar como esses dois conceitos estão inseridos no contexto da Dança de Salão em Belém.

Ouvimos expressões que definem a prática como: “a Arte de Dançar a dois”, “a Arte de flutuar nos Salões”, “quando danço esqueço o mundo”, “minha diversão é varrer o salão”.

Com difusão da Dança nos meios midiáticos, como a TV aberta e a internet, realização de concursos entre famosos, focando no espetáculo, buscando audiência massiva, as pessoas procuraram aulas, buscam a Dança como atividade física, o que é recomendável e saudável, eu mesma, retornei as aulas de Dança(já havia praticado ballet) por uma ordem médica, como válvula de escape para o estresse em período de estudos para o vestibular, “você é jovem, precisa de atividade física e diversão, necessita voltar a Dançar”[185].

Muitos são os relatos de nossos alunos que chegara as aulas de Dança de Salão motivados pela busca do bem-estar, de uma melhor qualidade de vida, movimentar o corpo, distrair a mente, fugir da depressão, interagir com outras pessoas ou mesmo conhecer novas pessoas.

185A única atividade disponível próximo ao meu trabalho era a Dança de Salão, na Casa de Dança Mania de Dançar, administrada por Rita e Iêda Gonçalves, o professor da turma era Sidney Teixeira, esse inicio foi em outubro do ano 2000.

Porém, com o desenvolvimento e prática das técnicas, acabam sendo envolvidas por um algo a mais, um desejo além do que podiam se imaginar, ou mesmo, até sonhavam, porém, na juventude foram tolidos,por questões morais que envolvem o contexto social, familiar e, acabam por encontrar essa nova possibilidade, fazer uma apresentação, adentrar o Salão para uma exibição coreográfica, subir a um palco, conhecer um teatro. Experiências, que são relatadas com brilho nos olhos, emoção, e descrevem o quão transformador tal acontecimento significa em suas vidas.

Por um outro lado, encontramos aqueles que gostam que dizem não gostar de dançar, que não gostam de suar, que não se sentem bem em ser conduzidas (no caso das mulheres)[186], ou que não levam jeito para isso (relato mais comum entre os homens). No entanto, estão inseridos no ambiente, pois gostam de assistir, ficam encantados com a beleza dos movimentos, gostam de ver e admiram os casais que flutuam pelo salão, sobre as performances dos dançarinos, enfatizam a importância de um belo figurino, a limpeza e leveza dos movimentos e gestos, o envolvimento e a cumplicidade entre os casais. E perguntam, onde posso assistir Dança de Salão? Quando terão apresentações no teatro? As apresentações nos bailes são muito tarde, fico impossibilitada(o).

Assim, percebemos que os interesses são subjetivos e relativos a cada indivíduo, não podemos generalizar, levantar muros conceituais que impeçam o desenvolvimento da prática e ensino da Dança de Salão.

Os hábitos e estilos de vida de cada indivíduo vão ter influência direta sobre suas escolhas no contexto da Dança de Salão, o que não significa dizer, que com o tempo, desenvolvimento e envolvimento, suas escolhas não possam mudar. Esse pensamento foi reforçado, nessa fase da pesquisa bibliográfica do projeto, pelo conceito de *habitus* de BOURDIEU, que diz

> A lógica pela qual os agentes optam por esta ou aquela prática não se pode entender a não ser que suas disposições em torno do esporte, que são em si mesmas uma dimensão de uma particular relação com o corpo, sejam reinseridas na unidade do sistema de disposições, o habitus, que é a base geradora de estilos de vida. (BOURDIEU, 1993, p. 74)187

---

[186] Questão está que também será desenvolvida em outro momento da pesquisa, tendo em vista as mudanças no contexto social, que implicam diretamente no Ensino da Dança de Salão, hoje já se fala em *condução compartilhada.*

[187] in: Movimento, v. 14, n. 02. p. 100. Porto Alegre, 2008.

Assim os indivíduos assumem pensamentos e reflexões diante de suas escolhas, suas posturas e ações têm ligação direta com sua história pessoal, ligada a família e/ou mesmo formação educacional e profissional. Essa vivência, terá influência direta em seu posicionamento, no universo da Dança de Salão, bem como na aquisição de novas posturas.

O ser humano aqui não pode ser visto simples e isoladamente pelo seu lado biológico, faz-se necessário um olhar enquanto desse ser, desse corpo no seu contexto histórico, social e cultural, fruto do meio em que está inserido, naturalmente este se alimenta e (re)inventa, atribui a si características a partir do que tenha vivido ou poderá viver e, dessa maneira sente-se parte, decide estar, permanecer ou ficar, hora por mero lazer, hora por se conquistar.

Dança de Salão: Social E Artística

Afinal, o que é dançar? Em busca de uma definição textual, muitos autores já escreveram seu significado ou mesmo relataram sua origem, para esse artigo trago alguns dos recortes já levantados enquanto pesquisa bibliográfica.

Dançar é movimentar o corpo. Essa é uma das respostas mais diretas que encontramos para a questão, não significando dizer que atinge a amplitude de seu significado.

A Dança é relatada na história como umas das primeiras formas de comunicação, movimentação corporal que não atendia somente a uma necessidade mecânica do corpo, mas como ligação entre os homens e destes para com seus Deuses. Dançavam par a fertilização da plantação, para obter boa colheita, para agradecer e se divertir.

Assim, a Dança inicia criação de elos, do homem com seu mundo espiritual, com a natureza com os outros membros da sociedade e, por fim, consigo.

> "O seu corpo não é apenas sensível, mas também formativo. A pressão contínua para moldar o seu viver insiste em que você seja mais – que contactuemais, interaja mais, se satisfaça mais, seja mais você mesmo. A sua formatividadeé uma cornucópia de anseios de enriquecimento e preenchimento. Dormir e levantar, deitar e ficar de pé, descansar e andar é o padrão primordial da nossa consciência. É um padrão rítmico. Ajustamo-nos ao nascer e cair do sol, ao dia e à noite. Compomo-nos aos ritmos dos dias mutáveis – luas cheias e crescentes, marés altas e baixas – aos ritmos que sentimos nos nossos corpos: sentindo-nos excitados e cansados, acordando e sonhando, com sêmen e fluxo menstrual, vivendo e morrendo."
> KELEMAN, Stanley. 1996, p. 15)

Inicio lançando esse olhar para o corpo enquanto formador, para que não se abandone o seu papel, poder e importância no contexto em questão, a Dança de Salão. O processo formativo não é colocado aqui somente sobre a ótica de fora para dentro (do social para o

indivíduo), mas principalmente de dentro para fora (do individuo para com o outro e para com seu meio). Onde ser requer o estabelecimento de limites e que o indivíduo forme a si mesmo, e depois suavize seus limites e continue a (re)formar-se.

É necessário ressaltar aqui que a dança, entre elas a dança laçada, não surgiram nos bailes nobres da corte europeia (TONELI, 2007), e é destacado nos escritos de Paulina Ossona

> "Antes de ascender a um palco para fazer-se dança artística teatral, o movimento dançado foi primeiro transbordamento emocional, manifestação desordenada dos temores, afetos, iras e recusas, sem outra organização particular, possivelmente, que uma apaixonada atração pelo ritmo [...] passou a ser sucessivamente conjuro mágico, rito, cerimônia, celebração popular e por fim simples diversão.(OSSONA, 1988, p. 42)

As danças foram sendo aprimoradas e, cada vez mais as movimentações foram executadas de forma livre, não mais somente nos momentos de celebrações, sendo também transformada em diversão e entretenimento. Aqueles que dançavam passaram a se dedicar, treinar e ensaiar, bem como a transmitir suas danças para outras pessoas, seja na forma de estimular o outro a executar o movimento também, ou simplesmente a assistir. As famílias que possuíam fortuna formavam as primeiras plateias e a dança era executada em bailes públicos (OSSONA, 1988).

Dessa maneira, passou a sofrer adaptações, os movimentos precisavam se adequar, assumindo uma nova estética, mais aceitável aos padrões, normas, moral e bons costumes da sociedade em questão.

> "De acordo com Faro (1986, p. 30), é possível resumir a trajetória da dança de salão ao longo dos séculos: "ao dividirmos a Dança basicamente em três etapas, ou seja, étnica, folclórica e teatral, deixamos propositalmente um quarto elo entre o segundo e o terceiro: a dança de Salão". O autor acrescenta que a evolução da dança seguiu um trajeto determinado: o templo, a aldeia, a igreja, a praça, o salão e o palco. Afirma, também, que o salão inclui todas as danças que assaram a fazer parte da vida da nobreza europeia da Idade Média em diante."
> (PEREIRA, 2014, p. 18)

Atualmente temos algumas vertentes, se é que posso chamar assim, da Dança de Salão: a Dança de Salão Social (vivenciada nos Bailes), a esportiva (organizada por federações internacionais), a artística (direcionada para performances coreográficas) e a competitiva (que pode acontecer tanto no âmbito esportivo quanto nos salões).

Percebemos assim, que a Dança de Salão vem atravessando séculos em diversas partes do mundo. Em Belém, cidade no qual a pesquisa vem sendo desenvolvida, se firmou em uma rotina de aulas em academias de danças específicas da década de 80 em diante, encontramos a

partir daí espaços e profissionais que vem ao longo dos anos se firmando e difundindo a prática.

Esses espaços abriram as portas para o ensino de ritmos como brega, forró, merengue, lambada, bolero, soltinho e samba de gafieira.

Baile de Aniversário de um ano do Centro de Dança Sidney Teixeira. Realizado no Salão do SUBSAR, localizado na Praça Amazônas. 2015.

Surgindo daí os bailes realizados especificamente pelas academias de dança, a princípio, como uma forma, um momento, um espaço para que os alunos colocassem em prática o que foi desenvolvido em aulas, dentro do dinamismo e complexidade que o baile oferece. Com o passar dos anos e da busca desses profissionais por desenvolver sua técnica, outros ritmos e estilos de dança a dois foram agregados e, hoje, além dos já citados acima, podemos encontrar aulas e praticar nos bailes o Zouk, a Bachata, a Kizomba, Brega (melody, saudade, arrocha), forró (eletrônico, sertanejo e pé de serra), Samba (no pé, tradicional, e funkeado), Salsa, Tango e Reggae (os últimos três em menor frequência).

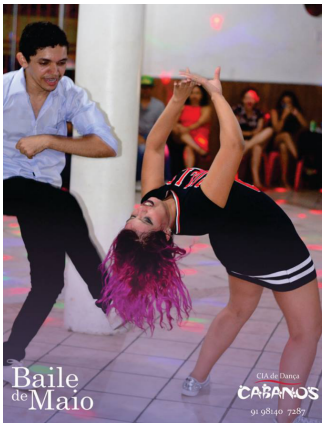
> "A dança de salão, é portanto, designada para todos os tipos de danças sociais e é executada por pares em reuniões ou em bailes. Pode ser classificada como dança social quando pratica com objetivos claros e bem definidos, ou seja, quando o intuito é socializar e divertir os casais, e tais objetivos podem ser associados ao local da prática propriamente dita, que comumente acontece em grandes salões, para que seja possível realizar as evoluções características de cada estilo da modalidade. Enquadra-se na categoria "dança popular", que se origina de causas sociais, políticas ou acontecimentos de algum movimento (Faro, 1986; Fahlbusch, 1990; Bregolato, 2000; Perna, 2002).

Como foi relatado acima, não é de hoje a característica de realizar apresentações artísticas, exibições coreográficas e performáticas em determinado momento do baile,

atualmente percebemos essa prática em alguns bailes específicos, como os que comemoram o aniversário do espaço de dança ou de determinados professores, pois estes já são realizados em clubes com salões maiores entre os mais utilizados podemos citar o salão social do Clube SUBSAR (Clube dos Subtenetes e Sargentos) localizado na Praça Amazônas, no centro da cidade, ainda assim, não há hoje uma obrigatoriedade para que esses bailes e performances artísticas aconteçam no ambiente menor das academias.

Apresentação de bolero dos alunos do prof. Sidney Teixeira, na academia de Dança João Mafra. 2002.

Apresentação de Samba de Gafieira dos alunos do prof. Sidney Teixeira no Aniversário de um ano do Centro de Dança Sidney Teixeira. O Baile foi realizado no Salão do SUBSAR, localizado na Praça Amazônas.2015.



Professores João Rocha e Hanna di Paula no Baile de Maio da Cia Cabanos, no Clube Alegria. 2017.

Alunos no baile de Aniversário dos professores Sidney Teixeira e Aryane Simões, realizado no Instituto Marina Benarros. 2017.

Na busca por conquistar mais adeptos, por promover seus trabalhos ou mesmo influenciados pela mídia, as pessoas querem fazem apresentações, exibições com teor artístico, e como forma de estudo, buscam apoio nos materiais disponíveis na internet, porém,

grande parte de produtos midiáticos reduzem todas as particularidades da dança, os sentimentos, expressões, a vontade artística, tudo isso é deixado para trás, transformando a dança em uma manifestação superficial, e a Arte assim sendo deixada de ser mostrada.

A Arte não tem por obrigação, satisfazer desejos, agradar, entreter ou mesmo animar. No entanto sua complexidade de sentidos pode levar para os salões e palcos experiências satisfatórias e comprometidas com o físico, o social, o mental, relacionando-se assim a todos os aspectos que necessita-se para se ter uma boa qualidade de vida, tornando o indivíduo, que a vivencia seja enquanto atuante ou espectador, detentor de seu corpo e transformador de sua realidade.

> "A dança artística desenvolve-se de forma artesanal. O dançarino adquire domínio sobre seus movimentos através de exercícios cotidianos que exigem enorme grau de disciplina pessoal. Sem trabalho intensivo com o corpo não é possível ao artista aperfeiçoar seu instrumento de expressão; o dançarino forja sua arte concretamente: dançando.
>
> Esta regra, no entanto, não implica a transformação do dançarino em um robô, que reproduz os exercícios repetitivos ensinados na maioria das escolas. Ao contrário, a prática da dança artística baseia-se na atividade exploratória livre, para propiciar a descoberta de movimentos novos e verdadeiramente expressivos." (ANDRADE, 1988. p 10, *apud* PEREIRA, 2014.)

Assim a pesquisa segue com esse olhar para a DANSAR (Dança de Salão Artística), principalmente inseridas no contexto do baile, ao que no momento me parece uma dilatação que se é vivenciado no cotidiano do baile.

Os elos historicamente implementados na dança de salão, vem se rompendo ao longo dos anos e com as diversas mudanças da sociedade em geral, principalmente no que se refere as questões de gênero e posicionamento da mulher perante seu tempo.

O Método

Um criador só faz aquilo que tem absoluta necessidade (Deleuze, 1987). Assim surge este projeto, da necessidade da artista e pesquisadora que aqui vos escreve, em compreender esse espaço, esse meio, no qual está inserida, bem como expandir, desenvolver e abrir novos caminhos e diálogos para DANSAR em Belém.

Embora sejam muitos os benefícios proporcionados pela prática da Dança de Salão, e hoje já existem pesquisas de diversas áreas sobre seus benefícios físicos, sociais, mentais, cognitivos, não podemos reduzí-la apenas numa perspectiva funcionalista e assistencialista, perdendosuadimensão artística. Pois olhar a Dança de Salão sobre a perspectiva da Arte, pode

levar alcançar os mais variados tipos de indivíduos, possibilitando reflexões que os levem a dar significados, mas amplos acerca de seus valores, e posicionamentos.

> "As artes chamadas por alguns de artes do tempo, como dança, teatro e música, são, por sua própria natureza, obras em processo. O que quero dizer é que o teatro, por exemplo, deixa de ser teatro se não acontece nessa mobilidade. Esta questão se resumiria na afirmação, conhecida tão bem pelos atores, bailarinos e músicos, de que nenhuma apresentação é igual a outra. Há muitos relatos da angústia diante da consciência de um encontro feliz em uma apresentação e a certeza de que este dificilmente se repetirá. Há também as técnicas de não congelar a performance para não se transformar em algo mecânico e sem vida. (SALLES, 2008, 2ª ed.)

Diante dessa angustia citada acima, fica o desafio da pesquisadora, encontra meios que agreguem significância ao objeto de pesquisa. Tendo em vista que o tema abordado possui poucos registros que tratem a Dança de Salão no contexto artístico atual, afunilando uma escarces ainda maior, quando discutido no contexto regional.

Essa pesquisa não deixa de ser um trabalho pioneiro na região, dessa maneira até o momento estou buscando base nos estudos da Antropologia da Dança e nos estudos da Performance, fazendo uso da metodologia etnográfica.

> "Em consonância com os objetivos da pesquisa etnográfica em Dança, todos os sistemas de movimento humano são vistos como produzidos socialmente, em circunstâncias temporais-culturais específicas; as conceituações, os valores e as práticas das pessoas, que podem ou não (o que é mais frequente) coincidir com aqueles do pesquisador, comporem o principal foco de investigação. Diferenciada pelo intenso trabalho de campo, a Etnografia da Dança não admite, no inicio do século vinte e um, nenhuma restrição em relação ao tipo de dança a ser investigado ou sobre os seus participantes, sejam eles performers, observadores ou ambos." (BUCKLAND, 2010)

Assim, o método está sendo conduzido em uma primeira etapa referente a pesquisa bibliográfica sobre a temática em questão, e em um segundo momento, o registro etnográfico de um baile que agregue em seu corpo apresentações e performances artísticas de Dança de Salão (ainda a ser definido), após isso será utilizada a entrevista com alguns performers em questão.

As informações e registros serão analisadas de forma descritiva.

Considerações

Com a pesquisa espera-se lançar um olhar ainda mais amplo acerca da prática da Dança de Salão em Belém, bem como esta vem sendo vista e desenvolvida.

O problema está na forma em que a dança é tratada, em sua maioria, apenas só como movimentos e gestos que servem para deixar o praticante em boa forma (assim a atividade era vista, também por minha família, até meu ingresso no Programa de Mestrado, em 2017), deixando de lado a dança que serve para despertar das subjetividadesdo indivíduo, porque não dizer a Arte, esta pertencente apenasa determinados conteúdosque possuem como objetivo o desenvolvimento.

Sendo assim, será que a Dança de Salão, manterá seu espaço, subsistirá, desenvolverá suas técnicas ligada apenas no ramo do "bem-estar", do "entretenimento" na prática de movimentos estereotipados? Fundamentada em uma cultura de massa?

Sendo esta, diretamente interligada ao social, tem como essência uma prática ligada as relações, emoções, contato, cumplicidade entre seus pares e integrantes. Sem nenhuma ajuda direta de organizações governamentais os profissionais e dançarinos vem realizando eventos e reunindo-se em busca de melhorias.

Como por exemplo a reativação da Associação Paraense de Dança de Salão, que apesar de ter sido criada em 2004, passou dez anos sem atividade, voltando a funcionar em 2015, desde então já promoveu diversos quatro "Encontros Paraenses" com profissionais da região, dois Congressos com profissionais de reconhecimento internacional, realizou também o "I Festival de Espetáculos de Dança de Salão" (2016), este último com uma ligação direta com esta pesquisa, pois o mesmo teve como principal objetivo possibilitar o fazer artístico de grupos da região, oferecendo duas noites com teatro, equipamentos e profissionais disponíveis para que estes grupos apresentassem seus espetáculos, parte da renda da bilheteria também foi direcionada aos grupo.

Diversos profissionais de Belém, estão tendo reconhecimento a nível nacional como Rolon Ho, Jean Patrick, Sidney Teixeira, Aryane Simões, Thais Souza, e outros buscando formações afins, para uma melhor performance ou ensino das técnicas, buscando os cursos de Dança da Universidade Federal com o intuito de promover um trabalho de qualidade, potencializando o fazer artístico em nossa cidade.

Acredito que seja possível romper alguns paradigmas sobre a dança e seu papel na sociedade, sair do empirismo e alcançar formas que embasem e deem suporte para que a DANSAR em Belém possa trilhar novos caminhos. Acredito que estar no curso de Mestrado, levando essas discussões pra dentro da academia, dialogando com outros artistas ligados a diversas linguagens já é parte desse processo, pesquisa está que não pretende se esconder nas

paredes da Universidade, mas tem sim, como um de seus objetivos, que aqueles envolvidos nesse contexto tomem conhecimento do que está sendo levantado, trazer para projeto suas contribuições.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. Deporte y classe social. *In:* MEDINA, Josiane. **As representações da Dança: uma Análise Sociológica.** In: Movimento, Porto Alegre, v. 14, nº 2, p. 100, maio/agosto de 2008.

BUCKLAND, Teresa Jill. **Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança.***In:* Antropologia da Dança I, Florianópolis: Insular, 2013. Tradução Giselle Antunes Camargo Guilhon.

PEREIRA, Vanildo Rodrigo; MAIA, Maria Aparecida Coimbra. **Dança de Salão, Uma alternativa para o desenvolvimento motor no ensino fundamental**.São Paulo: Phorte, 2014.

MEDINA, Josiane. **As representações da Dança: uma Análise Sociológica.** In: Movimento, Porto Alegre, v. 14, nº 2, p. 99 a 113, maio/agosto de 2008.

KELEMAN, Stanley. **O corpo diz sua mente**. Tradução de Maya Hantower. São Paulo: Summus, 1996.

OSSONA, Paulina. **A educação pela Dança**. São Paulo: Summus, 1984.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação, construção da ora de arte**. Editora Horizonte, 2ª Ed. São Paulo, 2008.

ECOLOGIA DA ESCUTA: PRESENÇA-AUSENTE E DISSIDÊNCIAS IMAGÉTICAS EM DUAS OBRAS DO COMPOSITOR *TADAO SAWAI*.

Me. Ednésio Canto (PPGartes/UFPA)

ednesio@ufpa.br

RESUMO

As obras do compositor Tadao Sawai (1937 - 1997) estão localizadas num momento importante na contemporaneidade da música japonesa – *Hôgaku* -, em que o repertório em questão recebe um impulso criativo e obtém uma configuração peculiar, começando a agregar cada vez mais elementos da Música Ocidental. Instaurada dentro do que chamo *Musecológica*, a *Ecologia da Escuta* pretende guiar a apreciação musical para uma escuta contextualizada e principalmente outrificada, procurando o lugar da escuta do outro. O princípio do vazio é encontrado como um princípio inerente e talvez até norteador de determinados aspectos de um fazer-compreender musical, sendo abordado como o princípio da presença-ausente, termo que abordo partilhando de ideias de Gumbrecht - modo de trazer uma luz de tal aspecto para o pensamento galgado na construção de pensamentos do ocidente e buscar uma alternativa para abordar um item de tamanha complexidade. Abordando algumas categorias que podem ser entendidas como elementares na construção de um discurso musical, elementos da análise dessas obras são parcialmente apresentados em aspectos e discutidos, dando uma visão de como se forma a obra e visando uma aproximação consciente desse repertório.

Palavras-chave: Tadao Sawai; *Hôgaku*; *Koto*.

ABSTRACT

The works of the composer Tadao Sawai (1937 - 1997) are located at an important moment in the contemporary Japanese music - Hôgaku -, in which the repertoire in question receives a creative impulse and obtains a peculiar configuration, beginning to aggregate more

and more elements of Music West. Established within what I call *Musecologica*, the *Ecology of Listening* aims to guide the musical appreciation to a contextualized and mainly outdated listening, seeking the place of listening to the other. The principle of emptiness is found as an inherent principle and perhaps even guiding certain aspects of musical realization, being approached as the principle of presence-absent, a term I approach by sharing Gumbrecht's ideas - a way of bringing such a light aspect for the thought built on the construction of thoughts of the West and look for an alternative to approach an item of such complexity. Addressing some categories that can be understood as elementary in the construction of a musical discourse, aspects of the works in question are presented and discussed, giving a vision of how the work is formed and aiming at a conscious approximation of this repertoire.

Keywords: Tadao Sawai; Hôgaku; Koto

TADAO SAWAI

O compositor *Tadao Sawai* nasceu em 16 de dezembro de 1937, em *Oyishi-shi*, anteriormente *Nakajima-gun*, Prefeitura de *Aichi*.

Tadao Sawai começou seu estudo sobre *koto* quando estava na 5 ª série do curso elementar sob as instruções de seu pai, que era instrumentista de *shakuhachi*. *Sawai* começou a compor para *Koto* quando estava no colegial. Foi aluno do compositor e instrumentista *Michio Miyagi* e se graduou na "Tokyo National University of Fine Arts and Music" in 1959. Seguindo a linha de *Michio Miyagi*, *Sawai* continuou a modernização da música para *Koto*.

Foi a partir do final da década de 1970 que a visibilidade de Sawai se expandiu pelos oceanos. Ele fez parte de um festival de música em Paris em 1978, sob a direção do compositor Toru Takemitsu, e tentou apresentar o koto e sua música para pessoas em todo o mundo.Em 1979, juntamente com sua esposa Kazue, Sawai fundou o *InstitutoSawai Koto* e formou o *Sawai Tadao Ensemble*, para oferecer melhores oportunidades para que os japoneses desfrutem de música tradicional e promovam jovens músicos e instrutores.

Sawai morreu aos 59 anos, deixando mais de 100 músicas gravadas e mais de 90 composições. Seus trabalhos são interpretados por músicos de diferentes estilos e escolas de *Koto*. Além da serem apresentadas em concertos, muitas delas se tornaram padrões em competições de performance para instrumentos japoneses.

A MUSECOLÓGICA E A ECOLOGIA DA ESCUTA

Musecologica tem aqui uma aliança profunda com o conhecimento advindo de uma via étnica, mas se caracteriza por um vínculo forte com a prática musical, buscando uma imersão que dialogue e que inclua o paradigma da bimusicalidade (HOOD, 1960) como um elemento de constante problematização e indutor de problematizações. Assim é que a perspectiva de "distanciamento do objeto de pesquisa" adquire um modo diretamente ligado com a prática artística – *só é possível se distanciar daquilo que se é próximo, só é possível conhecer aquilo que se vive, só é possível compreender aquilo que se pratica*. As obras em questão – o objeto de pesquisa – são norteadores e indicadores do decorrer do texto: o objeto define a estrutura. De forma sintética, podemos entender que a*Musecológica* opera de modo recursivo, através de três etapas: Decomposição, Compreensão, Composição.

Instaurada dentro da*Musecológica*, a *Ecologia da Escuta* pretende guiar a apreciação musical para uma escuta contextualizada e principalmente *outrificada* – procurando o lugar da escuta do outro –, visando a sensibilização para outras ontológicas musicais. A *Ecologia da Escuta* age diretamente no âmbito da Decomposição do objeto.

Estrutura e Estilo formam elementos primários para descrever a *Ecologia da escuta*. Estilo compõe uma abordagem mais conceitual, uma vez que contém o elemento Estrutura sendo também distinto deste, e não será tratado neste primeiro momento. Já os elementos constituintes da Estrutura alcançam três níveis diferentes, que vão do amplo ao menor. Para decompor as relações sonoras é possível ainda contar com o aparato da teoria da polarização acústica, entendendo as relações harmônicas através de suas propensões acústicas.

<table>
<tr><td rowspan="4">Estrutura</td><td rowspan="2">1º Nível – Timbre</td><td>Sonoridade</td></tr>
<tr><td>Crescimento</td></tr>
<tr><td rowspan="3">2º Nível – Forma</td><td>Repetição</td></tr>
<tr><td>Contraste</td></tr>
<tr><td>Variação</td></tr>
</table>

	3º Nível – Discurso	Motivo
		Tema
		Frase

Abordando algumas categorias que podem ser entendidas como elementares na construção de um discurso musical, aspectos das obras em questão são apresentados e discutidos, dando uma visão de como se forma a obra e visando uma aproximação consciente desse repertório.

ECOLOGIA DA ESCUTA: PRECEDENDO AS ANÁLISES

> O termo analisar significa a ação de compreender um determinado fenômeno até então desconhecido. A ação de analisar compreende um tipo de procedimento que de termina uma situação concreta em uma soma de elementos, de tal forma de explicar como se inter-relacionam (www.conceitos.com/analisar/).

Pensando em desenvolverde uma forma coerente e adequada a abordagem analítica das obras, foram estabelecidos alguns parâmetros guias, além daqueles já constituintes da *Ecologia da Escuta* (Estilo e Estrutura):

São estabelecidos alguns pontos em relação a Estrutura para observação do repertório.

- **Como a Escuta é guiada estruturalmente**:
- Seções – 3º nível
- Elementos estruturais de contraste – 2º nível
- Elementos idiomáticos - instrumentais.

Dentro desse contexto, as seções (ou como são macro estruturadas as variações) são apontadas pelo próprio compositor em comentário que acompanha a partitura da obra. O mesmo explica:

> As canções japonesas típicas "*Sakura Sakura*" e "*Kôjô no Tsuki*" acompanham uma breve introdução aqui, e de repente entram na primeira variante."Sakura Sakura" é composta de cinco variações e toma uma forma independente uma vez, mas pode ser tratada como uma mistura com a seguinte "*Kôjô no Tsuki*". "*Kôjô no Tsuki*" tem três variações, mas a última parte da Variação II é reproduzida na coda. Composição em 1971.
>
> 日本の代表的な曲である“さくらさくら”と“荒城の月”は、ここでは短いイン

> トロダクションを伴って、いきなり第1のヴァリエーションに入っていく。“さくらさくら”は5つのヴァリエーションにより構成され一応独立した形をとっているが、演奏者の好みにより、続く“荒城の月”とのメドレーとして扱ってもよい。“荒城の月”は3つのヴァリエーションをもっているが、コーダにはヴァリエーション II の後半が再現される。

Como explica o próprio compositor as variações são apresentadas de modo bem definido, e em alguns momentos de *Sakura Sakura* é possível identificar “germes” do tema de *Kôjô no Tsuki* nas variações, especialmente na terceira variação. As duas obras ainda podem ser entendidas como uma, composta por duas partes (a primeira sendo composta pela introdução seguida das cinco variações de *Sakura Sakura* e a segundo sendo as três variações de *Kôjô no Tsuki* finalizando com a coda).

É importante destacar que a introdução (composta por quatro compassos em 4/4) demonstra um caráter virtuosístico e está mais ligado à idiomática do instrumento *Koto* do que com alguma noção conceitual ou teórica. As variações preservam quase que integralmente o caráter melódico das obras de base, ou seja, as variações se dão em relação a textura (nas oito variações), a duração (ocorrendo “alargamento” em uma variação de *Sakura Sakura* e duas variações de *Kôjô no Tsuki*) e a acréscimo de notas ornamentais vinculadas ao estabelecimento de uma exposição idiomática do instrumento. Vale aqui ressaltar que a maioria dessas características, principalmente vinculadas ao virtuosismo e outras semelhantes a características canônicas encontradas na Música Ocidental, só são identificadas nas obras para *Koto* solo, como também é o caso da obra *Sanka* (讃歌, 1978), que apresenta características similares em relação ao idiomatismo instrumental e a virtuosidade empregada na obra.

Como o instrumento *Koto* apresenta 13 cordas, as afinações apresentam padrões estabelecidos. Contemporaneamente esses padrões passaram a ser encontrados alterados, e mesmo em algumas obras podendoapresentar outros padrões não convencionais para o instrumento, como escalas diatônicas completas.Dessa forma temos duas maneiras de encontrar notas alteradas (em relação aos padrões de afinação pré-estabelecidos) numa obra. A primeira maneira seria grafar as alterações no espaço onde a indicação de afinação é apresentada, no início da obra, ou no decorrer da obra, normalmente na passagem de uma parte à outra da obra, que se refere a alterações em que é necessário deslocar o cavalete móvel da corda correspondente. A segunda maneira seria grafar alterações nas “notas” (cordas), caracterizando a utilização de técnicas da mão esquerda, sendo uma alteração passageira. Esse tipo de alteração pode ocorrer com variações de tom ou semitom (algumas bibliografias indicam que pode haver alteração de até um tom e meio).

As duas obras em questão possuem afinações semelhantes. Ambas se baseiam no padrão *Hirajôshi* (平調子), sendo que *Sakura Sakura* apresenta a indicação de alteração nas cordas 4四e 9九, e durante a obra ocorre a alteração indicando movimentação dos cavaletes e também através da utilização de técnicas da mão esquerda. Já na obra *Kôjô no Tsuki* a afinação *Hirajôshi* é mantida sem alterações, apresentando alterações no corpo da obra. Dessa forma temos as seguintes notas presentes em cada obra:

*Sakura sakura*さくらさくら**D E G A C** e **F Ab Bb** como notas alteradas;

*Kôjô no Tsuki*荒城の月**D Eb G A Bb** e **Ab C** como notas alteradas.

Identificando as notas presentes nas obras é possível observar as relações acústicas existentes e como podemos perceber a organização sonora nas obras. A teoria da polarização acústica, ditada por Costère (MENEZES, 2012) expõe três tipos de relações existentes: Polares, Apolares e Neutras. Desse modo, tentamos analisar as relações acústicas nessa obra a partir dessas relações.

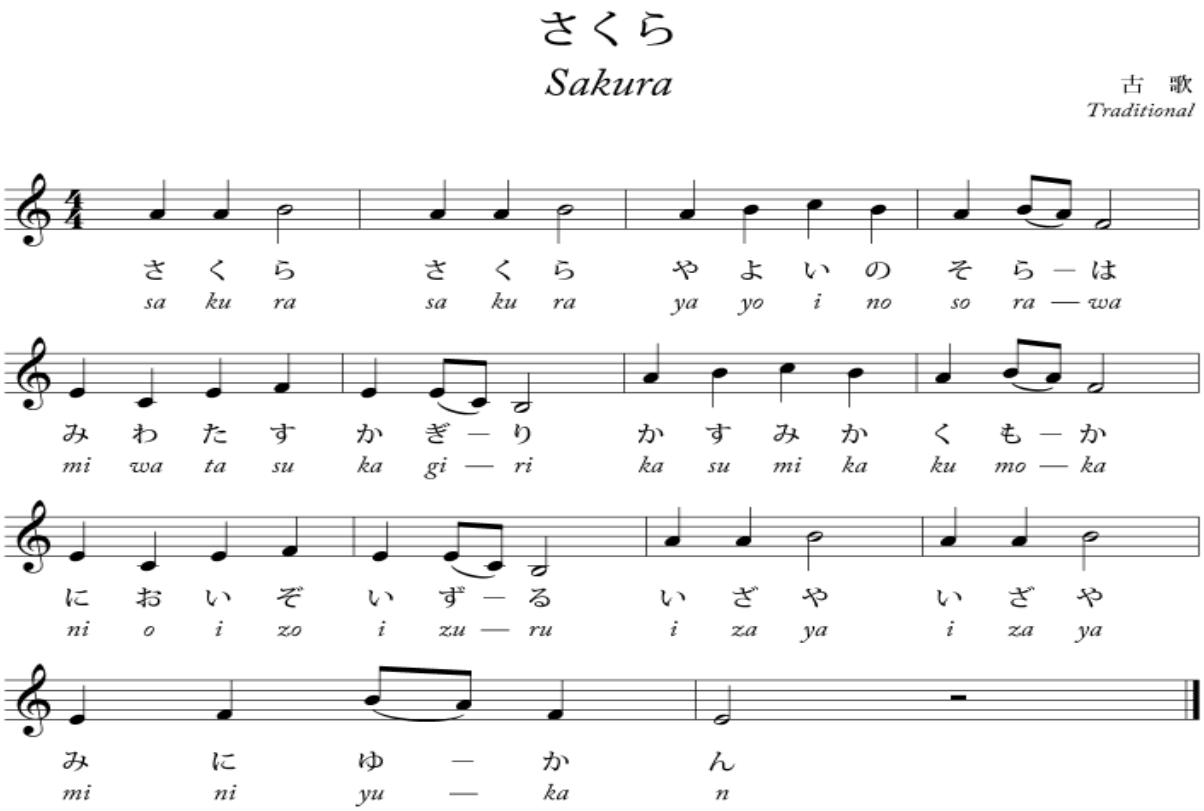
さくら さくら	**D**	**G**	**A**	**C**	**Eb**	**Bb**	**Ab**	**F**
D	-	*P*	*P*	*A*	*P*	*N*	*A*	*N*
G	*P*	-	*A*	*P*	*N*	*N*	*P*	*A*
A	*P*	*A*	-	*N*	*A*	*P*	*P*	*N*
C	*A*	*P*	*N*	-	*N*	*A*	*N*	*P*
Eb	*P*	*N*	*A*	*N*	-	*P*	*P*	*A*
Bb	*N*	*N*	*P*	*A*	*P*	-	*A*	*P*
Ab	*A*	*P*	*P*	*N*	*P*	*A*	-	*N*
F	*N*	*A*	*N*	*P*	*A*	*P*	*N*	-

Não é a intenção ainda aqui realizar uma análise profunda sobre as relações de polarização encontradas durante a obra. Porém é possível notar que de acordo com as relações empregadas nos parâmetros de afinação, é possível encontrar uma variedade de padrões

荒城の月	D	G	A	Bb	Eb	C	Ab
D	-	*P*	*P*	*N*	*P*	*A*	*A*
G	*P*	-	*A*	*N*	*N*	*P*	*P*
A	*P*	*A*	-	*P*	*A*	*N*	*P*
Bb	*N*	*N*	*P*	-	*P*	*A*	*A*
Eb	*P*	*N*	*A*	*P*	-	*N*	*P*
C	*A*	*P*	*N*	*A*	*N*	-	*N*
Ab	*A*	*P*	*P*	*A*	*P*	*N*	-

polares, o que indica que uma mesma afinação pode apresentar diferentes direcionalidades em diferentes obras (ou em diferentes variações).

A própria melodia de *Sakura Sakura* pode ser interpretada polarizando diferentes centros se tratada isoladamente. O que pode mostrar relações de polarização mais precisa é verificar contextualmente como se comporta a inserção do tema com os demais elementos na obra.



PRESENÇA-AUSENTE E DISSIDÊNCIA IMAGÉTICA

"The power and energy of a single well produce toner – this is where the root of Japanese music lies" – Tadao Sawai.

A imagem converge, como o som, ao encontro do *entre*, isto é, existência entre o "tom" e o "ruído", sendo eles mesmos e ao mesmo tempo não sendo. "A imagem é 'a forma do que aparece', escreve Blanchot. Ao mesmo tempo, 'abertura da irrealidade' e 'torrente do exterior': isto é, no ponto de contato entre os possíveis do imaginário e o impossível do real" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p).

E ainda: "O 'ressoo' não é, portanto, a imagem que ressoa (em mim, leitor, a partir de mim), ele é o próprio espaço da imagem, a animação que lhe é própria, o ponto de jorro no qual, falando dentro, ela já fala inteiramente fora" (Idem, 2011, p).A noção de imagem nesse caso é atribuída à qualidade "som" no *Hôgaku*(邦楽). Nesse contexto "a forma do que aparece" é a essência desse repertório no sentido de que a forma é dada pelos componentes, pela *energia de um único som bem produzido*. Ele é a manifestação do que diz Koellreutter: "No Japão não há ética. Tudo é Estética".

Ma(間) é um termo japonês associado ao espaço-tempo. Definido como o "intervalo existente entre dois objetos ou duas ações, vazio e abertura entre elementos ou tempo de pausa" (GREINER, 2015, p 52). *Michiko Okano* (2012, p. 32) traduz como (Coutinho, 2015, p. 89):

1) Intervalo entre duas coisas:
    a. Intervalo espacial;
    b. Intervalo temporal;
    c. Tempo destinado a um a determinada função.
2) Uma certa unidade de media:
    a. Espaço linear entre dois pilares;
    b. Unidade de medida (área) de tatame.
3) Um recinto dentro de uma casa, separado por biombos ou portas de correr *fusuma*:
    a. Sala;
    b. Medida de área da sala da Era Muromachi (1334-1573)
    c. Unidade para contar números de recintos.
4) Um certo tipo de intervalo no ritmo da música e da dança tradicionais.
5) Um tempo de silencia dentro da fala.
6) Um tempo apropriado, um bom ou mau *timing* para um certo fenômeno.
7) O estado de um certo lugar, de um certo ambiente.
8) Ancoradouro de navio.

Yami(闇) é outro temo japonês que carece de ser exposto.

> O 'Yo', raiz do nome 'Yami'significa mundo inferior ou noite. A palavra deu origem ao verbo Yamu, cessar/interromper […] Antigamente se acreditava que os Kamis permeavam no cosmos, mas eram originários do mundo das sombras. Eles apareciam em ocasiões especiais quando eram invocados e depois desapareciam na escuridão. Quando o Budismo foi introduzido da China, algumas práticas xintoístas, como a convocação de Kamis, foi incorporada a nova religião. No Budismo exotérico, por exemplo, acreditava-se que o guardião da morte *Fudo-Myoo* surgia por trás da escuridão e um altar denominado *Gomadan*, esses rituais performáticos onde se convidava um espirito para a terra deram origem aos teatros sofisticados *Kabuki* e *Noh*. Hoje em dia, quando um artista de *Kabuki* entra em cena considera-se uma aparição de *Kami* das sombras, todo o teatro reverbera a cerimônia que tem como início e fim a obscuridade (Coutinho, 2015, p. 79).

Definido também como "as trevas da noite, como havia descrito o escritor Tanizaki Jun'ichirô em sua obra 1930, *Em louvor da sombra*. Haveria uma camuflagem atrás da obscuridade que seria o modo como costuma emergir o sentimento da beleza".

Com Guattari é interessante notar a relação que as *coisas* estabelecem com o ser humano e seu tempo: "Toda leitura do passado é sobrecodificada por nossas referencias no presente. Tomar o partido de tais referências não significa que tenhamos que unificar ângulos de visão basicamente heterogêneos" (2012, p. 114). Essa é uma estratégia ontológica de manutenção e construção de *coisas* resignificadas e de construção de novos espaços (culturais, físicos, conceituais, etc…): "Os objetos instauram-se em relação a tais espaços em posição transversal, vibratória, conferindo-lhes uma alma, um devir ancestral, animal, vegetal, cósmico" (Idem, 2012, p. 117). A atualidade dos termos acima relaciona-se com essa questão. Eles permitem a sobrevivência e constância da prática em questão (*Hôugaku*) e é uma característica essencialmente japonesa, relacionar-se com o presente e viver nele, sem excluir ou apartar o passado. Criam vacúolos de prática e saberes intrínsecos a vivência.

É a isso que se refere a Presença-ausente, algo que está no entre, no "possível do imaginário e o impossível do real", o ressoo que se manifesta em *Ma* e é mantido, que está intrínseco a noção de *Yami*, a beleza que vem daquilo que está oculto.Se Gumbrecht (2016) pretende buscar um tempo alheio ao Conhecimento (*Erkenntis*), ao estabelecer uma relação entre este e à Arte (*Kunst*), é exatamente o que se pode dizer dessa prática. Há uma inteligência sensível que está vinculada a um praticar e um sentir. Há um vinculo com o estabelecimento da "forma do que aparece" em detrimento de qualquer racionalismo a priori.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COUTINHO, Walkyria Tsusumi Ferreira**. O conceito Ma na conformação de espaços em Tadao Ando.** Dissertação de Mestrado. Recife, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Da semelhança a semelhança.** Alea vol.13 no.1 Rio de Janeiro Jan./June 2011.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo no Japão.** São Paulo, SP: N-1 edições, 2015.

GUATTARI, Felix**. Caosmose: um novo paradigma estético.** São Paulo: Editora 34, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Serenidade, presença e poesia.** Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016.

HOOD, M. **The Challenge of "Bi-Musicality".** Ethnomusicology, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg.** 2ª ed. Ateliê Editorial: São Paulo, 2012.

WADE, Bonnie C. **Composing Japanese Musical Modernity.** *Ebook,* 2014.

_____. **Music in Japan: experiencing music, expressing culture.** New York: Oxford University Press,2005.

PONTES PARA UMA ATUAÇÃO PSICOFÍSICA: RESENHA CRIATIVA A PARTIR DA PRIMEIRA PARTE DA OBRA *PSYCHOPHYSICAL ACTING: AN INTERCULTURAL APPROACH AFTER STANISLAVSKI,* DE PHILLIP ZARRILLI.

Edson Fernando[188]

Augusto Jones de Aragão[189]

RESUMO

Este trabalho se apresenta sob a denominação "resenha criativa". Trata-se de um formato que pretende apresentar ao leitor brasileiro, não versado na língua inglesa, número bastante considerável de passagens textuais em língua portuguesa do primeiro capítulo da obra de Phillip B. Zarrilli intitulada ***Psychophysical Acting: An intercultural approach after Stanislavski.*** Para tanto, aproveito a metáfora que Eugênio Barba utiliza para definir esta obra de Zarrilli, isto é, "uma paisagem feita de pontes". A partir desta metáfora desenvolvo uma narrativa na qual dois personagens – Luka Paranoid e Atrizg, mestre e discípula – seguirão atravessando as "pontes" que Zarrilli constrói em sua obra. A travessia, desse modo, se estabelece como a alegoria para a compreensão e prática de uma atuação psicofísica alicerçada no treinamento com artes marciais e meditativas asiáticas. Tal procedimento de escrita encontra-se afinado com a proposta de escrita criativa de Sylvie Fortin.

Palavras-Chave: Treinamento; Psicofísico; Alegoria;

O nome de Phillip B. Zarrilli ainda é pouco conhecido entre os que se dedicam ao estudo e a prática teatral no Brasil. Seus quase quarentas anos de trabalho dedicados as pesquisas e prática teatral lhe renderam uma extensa obra que inclui quatro publicações como

---

[188] Doutorando pelo Programa DINTER UFMG/UFPA. Vice-Coordenador do Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante – GITA. Professor de Teoria do Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPa.

[189] Graduando da Licenciatura em Teatro / UFPA. Pesquisador do Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante – GITA.

autor, duas como co-autor e outras três como editor[190]. Todas elas abordam, em maior ou menor intensidade, questões pertinentes aos princípios estruturantes para o desenvolvimento de uma atuação psicofísica fundada na prática e cultivo das artes marciais e/ou meditativas asiáticas. Diversos ensaios do autor compõem ainda sua vasta contribuição para o campo das artes cênicas. Nenhuma dessas obras recebeu ainda tradução para a língua portuguesa havendo, portanto, uma lacuna para os pesquisadores/artistas brasileiros que se dedicam ao referido tema. Essa é uma das motivações que movem este presente trabalho, um estudo e acompanhamento das principais idéias presentes na primeira parte do último livro, até o momento, publicado por Zarrili: ***Psychophysical Acting:*** *An intercultural approach after Stanislavski.*

Dialogando com vários autores renomados, alguns discípulos diretos de Stanislavski e outros tantos estudiosos da obra do diretor russo, assim como com autores da psicologia, filosofia, antropologia, neurociência, teatro, fenomenologia, artes marciais etc., Zarrilli oferece, segundo palavras e o parecer de Eugenio Barba – responsável pela apresentação da obra em inglês – "uma paisagem feita de pontes"[P1], pontes que possibilitam a articulação entre três grandes eixos: 1 – Ponte entre a tradição do teatro ocidental e do asiático; 2 – Ponte entre Arte e Ciência; 3 – Ponte entre o trabalho performático e o trabalho do *performer* na sua vida pessoal. Arquitetando estas pontes Zarrilli, no meu entender, constrói os alicerces que sedimentam sua própria abordagem psicofísica para a atuação a partir da sistematização de um treinamento psicofísico com artes marciais e meditativas asiáticas.

E se você fosse convidado, então, para atravessar estas pontes? Estaria disposto a realizar a caminhada mesmo sem conseguir visualizar o final de cada uma delas? Isto é, estaria disposto a seguir de uma margem à outra sem a certeza das condições estruturais, do tempo de travessia e do que poderá encontrar do outro lado? Este alerta, embora, pareça desanimador se articula às propriedades simbólicas presentes nas narrativas que envolvem "pontes", segundo nos montra Jean Chevalier: "viagem iniciatória (...), local de passagem e de prova (...), poder-se-ia dizer que a ponte simboliza uma transição entre dois estados interiores,

---

[190] Como autor: ***The Kathakali Complex****:* Actor, Performance, Structure (1984); ***When the Body Becomes All Eyes:*** **Paradigms, Pratices, and Discourses of Power in Kalarippayattu, a South Indian Martial Art(1998);** ***Kathakali Dance-Drama****: Where Gods and Demons Come to Play* (2000); ***Psychophysical Acting:*** *an intercultural approach after Stanislavski(2008). Como Co-autor:* ***Theatre Histories****: An Introduction(2006);* ***Acting****:Psychophysical Phenomenen and Process (2013). E por fim, como editor:* ***Indian Theatre:*** *Traditions of Performance(1990);* ***Asian Martial Arts in Actor Training*** *(1993);* ***Acting Reconsidered:*** *Theories and Pratices guide (2002).*

entre dois desejos em conflito (...). É preciso atravessá-la; fugir à passagem nada resolveria." (2007, p.729-730)

Então, como não há escapatória é preciso seguir em frente. Os desbravadores personagens que nos permitirão acompanhar sua jornada serão: a **ATRIZG,** jovem estudante de teatro, filha de agricultores rurais e de uma delicadeza de causar inveja ao porco espinho; e o professor de meia idade **LUKA PARANOID**, adepto da pedagogia "Do C. ao K.", denominação criada por ele próprio para expressar os pólos complementares de um aprendizado que concilia a amabilidade e o cuidado – necessários para forjar uma relação de respeito e confiança – com o espírito e prática marcial – necessário para fortalecer os pés descalços dos atravessadores de pontes.

A utilização de personagens para conduzir o leitor ao longo da narrativa não é procedimento inovador. Constantin Stanislavski (1863-1938), o diretor teatral russo que será bastante citado por Zarrilli, já recorreu ao procedimento, nas primeiras décadas do século XX, para oferecer ao leitor um olhar didático e o mais fiel possível dos seus laboratórios de criação teatral. Meu intuito com este procedimento é aproveitar a metáfora das "pontes" sugerida por Barba, expandi-la e trabalhá-la como "alegoria" ao longo de todo o texto, criando um ambiente ficcional-imagético para que os personagens, por meio de sua jornada, nos revelem de modo lúdico os ensinamentos presentes nos textos de Zarrilli. Trabalho com a perspectiva de "alegoria" presente no pensamento do filósofo alemão, Walter Benjamim (1892-1940), segundo a qual, nas palavras de Joaquim Gama[191], ela possibilita "a revelação de uma verdade oculta. Em seus estudos, ela não representaria as coisas tais como são, mas uma versão de como foram ou poderiam ser" (2016, p.07). As "pontes alegóricas" que construo a partir dos textos originais de Zarrilli, portanto, pretendem convidar o leitor a desvendar, decifrar, revelar os segredos voltados ao paradigma alternativo para uma atuação psicofísica.

O uso de personagens interagindo ao longo da narrativa encontra-se articulado ainda ao procedimento metodológico apregoado e defendido por Sylvie Fortin[192] voltado ao desenvolvimento de narrativas que recorrem ao uso imbricado entre teoria e ficção para analisar dados coletados de uma pesquisa. Esta metodologia de escrita vem sendo aplicada em

---

[191] Joaquim Gama atua profissionalmente como professor e suas pesquisas se localizam na interface Teatro e Educação. É autor do livro "Alegoria em Jogo – A encenação com prática didática", obra onde o leitor poderá aprofundar o entendimento sobre o conceito de alegoria. É recomendável também consultar as obras do filósofo Walter Benjamin (1892-1940) que constam nas referencias.

[192] Sylvie Fortin é uma pesquisadora da Universidade de Quebec, Canadá.

minha pesquisa de doutorado intitulada "**ARQUEOLOGITA**"[193], sob a orientação da professa Maria Beatriz Braga, pelo programa Dinter UFMG/UFPA. A partir desta articulação com Fontin e dos elementos citados anteriormente para desenvolvê-la, considero este trabalho uma "resenha criativa"; trata-se evidentemente de uma licença poética que me permiti criar aceitando a provocação do professor e pesquisador Luizan Pinheiro[194] que nos instiga a pensar sobre os modos, conteúdos e escritas na pesquisa em arte. Em recente publicação pela Universidade Federal do Pará, ele nos convoca a pensar e investir nas "possibilidades abertas e múltiplas da pesquisa em arte. *Princípio ativo* do objeto-pesquisa nas mais variadas direções teóricas" (2016, p.24). Seguindo sua perspectiva acredito que "(...) a experiência da Pesquisa em Arte na sua fusão com a Ciência e a Filosofia, atravessa necessariamente essa condição de criação de uma escrita nova. Mesmo que isto implique submeter a língua a uma gagueira, ao seu desequilíbrio perpetuo." (idem, p.31). Assumo, portanto, o risco de ser considerado um pesquisador gago, não pelo desejo desvairado de subversão dos formatos de escrita acadêmica e sim pelo contexto e natureza de meu objeto- pesquisa.

Antes de passar propriamente a "resenha criativa", destaco ainda quatro elementos importantes quanto à sua estrutura, para apresentar e contextualizar o leitor acerca de alguns elementos técnicos específicos:

1 – O uso de inúmeras citações do texto de Zarrilli diretamente traduzidas do original em inglês. Para tanto, farei uso de uma tradução para fins acadêmicos realizada por Augusto Jones Aragão, graduando de Licenciatura em Teatro/UFPA e membro pesquisador do Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante – GITA. Considero que o diferencial desta tradução encontra-se no fato do tradutor (Augusto) e do revisor da tradução (eu), ambos conhecerem e serem iniciados na prática do treinamento psicofísico com artes marciais e meditativas asiáticas sistematizado por Zarrili. Assim, procuramos a partir de nossa prática diária no GITA – eu com uma experiência de aproximadamente dez anos de treinamento psicofísico, e Augusto há mais de um ano praticando – o modo mais adequado de tradução e interpretação desta obra de Zarrili. Desse modo, pretendo oferecer ao leitor brasileiro, não fluente na língua inglesa, um número significativo de passagens com conceitos, idéias, exposições, demonstrações e argumentações presentes na primeira parte do

[193] O título completo da pesquisa é "ARQUEOLOGITA– Escavação e análise da prática criativa do Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante: Uma abordagem arqueológica dos saberes compartilhados entre Direção e Atuação em processos criativos fundados no Treinamento Psicofísico com Artes Marciais e Meditativas".

[194] Professor Doutor no Instituto de Ciências da Arte – ICA/UFPA. Musico e poeta é autor do livro "**ANARCOMETODOLOGIA:** o que pode uma pesquisa em arte", citado acima.

supracitado livro traduzidas para a língua portuguesa. Esta talvez seja a “ponte” inicial que o trabalho estabeleça.

2 – Notas com os textos originais em inglês. Em virtude das inúmeras citações preferimos a utilização das notas, com as respectivas passagens do original em inglês, no final do texto. Phillip Zarrilli ao longo da obra original cita diversos autores, ora em forma de citação direta, ora em forma de citação indireta. Então, sempre que houver uma citação com passagens de texto de autoria do próprio Zarrilli seguidas de citações diretas ou indiretas de outros autores, preservaremos as referencias que já constam no texto original em inglês, evitando assim o excessivo uso do **apud** para indicar que as referidas passagens são citadas dentro do próprio texto do Zarrilli. Portanto, apresentaremos sempre ao final da citação original apenas o número da página referente à obra de Zarrilli. As referencias completas da publicação original também poderão ser encontradas na primeira página com as notas originais em inglês.

3 – Formatação do texto: A formatação do texto referente ao recuo de 4cm na régua à direita, foi alterado para 2cm de cada lado da régua, sugerindo ao leitor a imagem alegórica de pontes entre os textos; e o recuo de 1,5 cm para início de parágrafo foi eliminado pelos mesmos motivos. As notas de rodapé aparecerão numeradas normalmente. As notas de fim com os originais em inglês, por sua vez, serão sinalizadas com um “P” (de Ponte) seguido do número correspondente da nota.

4 – Opção pelo uso de linguagem coloquial. Para preservar o frescor e a fluidez da narrativa, empregarei o uso da linguagem coloquial sempre que os personagens estiverem dialogando. Os subtítulos seguirão a matriz alegórica já mencionada anteriormente, mas sempre que necessário citarei em negrito o titulo do tópico traduzido, com o respectivo original em inglês nas notas do fim.

Siga em frente, não se preocupe com o possível balanço das pontes e contemple a paisagem deste horizonte intercultural arquitetado por Phillip Zarrilli.

De Pés Descalços: O Susto Inicial – "Contexto Histórico" [P2]:

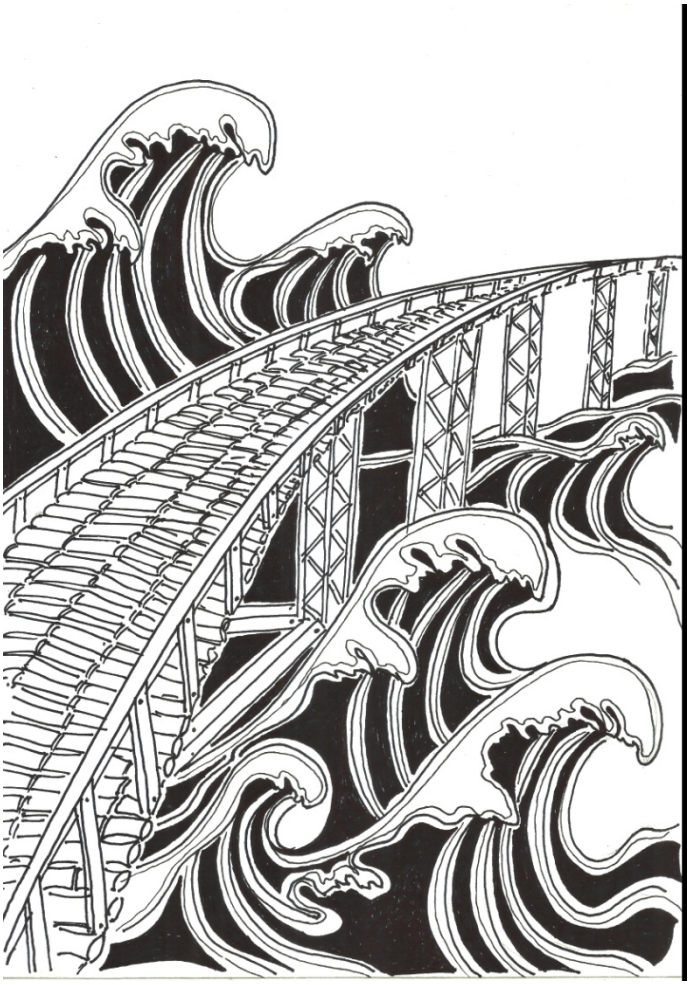


Fig. 1 – Ponte sobre o Mar *Plato-Cartesianus*.
Ilustração: Aníbal Pacha

Atrizg: Éguaaaaaaaaaaaa!!! Onde eu tava com a cabeça quando resolvi parar aqui? Pelo amor de deus!!! Eu devia ta muito doida do meu cu!!! Vou embora!!! Não vou atravessar isso ai "nem que a vaca tussa"!!!

Luka: Cala a boca e deixa de drama. Já veio até aqui. Não tem volta.

Atrizg: Mas não dá nem pra ver o que tem do outro lado. Não dá pra ver nem se tem outro lado! Olha só: parece uma ponte infinita que não vai levar a lugar nenhum.

Luka: Queres dizer: pontes! Na verdade são pelo menos três que vão se conectando ao longo da trilha.

Atrizg: Tchau mesmo!!! To cagando pra essas pontes. Tenho mais o que fazer. Prefiro voltar pra rotina da roça, plantar mandioca, feijão, milho, maxixe, abóbora e quiabo. É duro, o sol castiga, a mão fica igual uma lixa, mas os frutos são certos.

Luka: Para de frescura e tira logo esses sapatos. Pra seguir a diante devemos ter os pés descalços.

Atrizg: Égua! Daqui a pouco vais pedir pra eu ficar com a "periquita" de fora, também é? Já disse que não vou! To fora! Me esquece! Não enche o saco!

Luka: Tá bom então. Vai pro inferno! Mas depois não vem me procurar "pedindo pinico" pelos corredores, pra ajudar nos trabalhinhos teatrais da escola ou da igreja.

(Silêncio longo)

Atrizg: Desculpa. Eu vim até aqui porque quis. Ninguém me obrigou. Ahhhh!!! Mas me assustei. Égua, como é que vou atravessar isso daí descalça e sem saber que rumo tomar?

Luka: E pensas que sou burro de vir aqui de mãos abanando? Claro que não, cabeçuda. Trouxe um mapa e a famosa bússola de Phillip Zarrilli que nos orientará para seguirmos sempre perseguindo o pólo norte, terra de habitantes que cultuam a atuação psicofísica.

Atrizg: (tirando os sapatos) Nossa. Isso ajudaria pra karalho se eu soubesse como usar. (atirando uma banda do sapato no mar).

Luka: Calma. Vou começar te mostrando o mapa[195]. Dá só uma olhada. Mas tem paciência, que é um pouquinho grande: **Parte I – O que é o trabalho do ator?**[P3]**– Contexto histórico:** O Legado Stanislavski; Versões americanas de Stanislavski; Movendo-se além de Stanislavski; (Re)Considerando o "psicofísico"; A respiração ou energia vital no interior; Metáforas marcando a presença de uma energia animadora. **Começando com a respiração:** Redescobrindo o corpo e mente através da prática; Treinamento como preparação de atuantes; O ponto inicial: A Respiração / Exercícios preliminares de controle da respiração; Exercício 1; Exercícios 2,3 e 4; O exercício do braço não-dobrável do *aikido*; Tensão muscular e intenção; Trabalhando energeticamente com uma imagem ativa; Gráfico 1: Três modos de

[195] O que chamo de "mapa" é exatamente o plano da divisão e subdivisão da obra de Zarrilli com os respectivos títulos e subtítulos traduzidos direto do original.

consciência do corpo-mente; Rumo à atualização de um paradigma psicofísico alternativo de ação através do corpo; Um exemplo de trabalho psicofísico em um ator asiático: dança-drama kathakali; A fisicalização do pensamento: o estado ideal da consciência do ator; Rumo à atualização de um paradigma psicofísico de atuação. **Uma abordagem ativa de atuação e expressão:** Teorias e meta-teorias sobre atuação / Improvisação de Beckett em Ohio; Interpretando "leitor" na improvisação Beckett em Ohio / O Problema do corpo e o dualismo corpo-mente; Atuação como um processo de "eu posso": uma visão ativa; A percepção é ativa e relacional; As implicações de uma forma ativa na atuação; Rumo a um modelo dos modos corporificados de experiência do ator; Um paradoxo fundamental: "o corpo ausente"; O corpo de superfície extática / Gráfico 2: Os quatro modos de experiência corporais do ator / O corpo visceral "recessivo"; O corpo extático interior; O corpo exterior extático; O corpo mental do ator como uma *gestalt;* O corpo do ator como o corpo quiasmático; Discussão final.

Atrizg: Mano, fiquei tonta só de olhar pra essa porcaria ai. Mas fazer o quê? (resignada e jogando o outro lado do sapato no mar) Acho que to fudida mesmo!

Luka: Vamos lá então. (deixando seu par de tênis na margem da ponte e segurando a mão de Atrizg).

Atrizg: Caramba, isso é pedra!? É pedra bruta! Uma ponte de pedra bruta vai acabar com meu pé. Deixa eu colocar meu sapato?

Luka: (dando os primeiros passos na ponte) Claro que não. E além do mais, acabaste de arremessar o "encardido" no mar. Presta atenção no motivo de começarmos pela **ponte de pedras**:

> O trabalho do ator e diretor de teatro russo, Constantin Stanislavski (1863-1938), revolucionou as abordagens ocidentais de atuação no final do século XIX e início do século XX. Stanislavski foi o primeiro a usar o termo "psicofísico" (*psikhofizicheskii*) voltado à atuação ocidental para descrever uma abordagem focada tanto na psicologia quanto na fisicalidade do ator, ambas aplicadas na atuação do personagem que tem por base o texto. [P4]

Atrizg: Eita porrra! Estas pedras vieram da Rússia? E do início do século passado? Agora que me lasquei de vez. Esta ponte é mais velha que minha avó. Deve ta quase pra cair! E que invenção de moda é esta de "psicofísico"?

Luka: Deixa de ser ignorante e segue caminhando. Não ta vendo a textura e consistência das rochas sedimentares que dão sustentação pra ponte? Duvido que houvesse outro material mais adequado pra enfrentar este mar brabo que ta ai embaixo.

Atrizg: É verdade. Agora que me dei conta que o mar ta bastante agitado.

Luka: Pois é. Ficaste tão assustada com o tamanho da ponte que esqueceste de olhar pro mar que se formou bem embaixo. Isso tem haver com tua pergunta sobre o "psicofísico". São águas milenares que nasceram da foz do mar chamado *Plato-Cartesianus*. Reza a lenda que desde Platão[196] quem se banha nestas águas está fadado a acreditar que o corpo é separado da mente. Por isso esta ponte foi construída com rochas sedimentares capazes de resistir à ação do tempo e deste tipo de mar.

Atrizg: E o que isso tem haver com o psicofísico?

Luka: Tudo. Afinal estamos caminhando numa ponte que nos levará ao paradigma alternativo de atuação psicofísica. Ou seja, caminhamos com o objetivo de aprender como desenvolver nosso trabalho de atuação sem incorrer numa abordagem que separe o "corpo" da "mente".

Atrizg: Sinceramente, acho tudo papo furado! Pra fazer teatro, basta decorar um texto e incorporar um personagem.

Luka: Acreditamos nisso durante séculos, mas graças a estas pedras russas aqui, hoje podemos pensar e trabalhar de maneira diferente. Olha só como o mapa de Zarrilli nos mostra como estas pedras foram se sedimentando para se tornar esta ponte:

> Elementos-chave da abordagem psicofísica em constante evolução de Stanislavski foram elaborados a partir de duas fontes principais: o trabalho do psicólogo Théodule Armand Ribot (1839-1916) e as versões limitadas do *yoga* indiano disponíveis para Stanislavski na Rússia da virada do século, filtradas através do então popular ocultismo e espiritualismo (Wegner 1976: 85-89, Carnicke 1993: 131-145, White, 2006: 73). Desde seu foco inicial na memória afetiva até seu método posterior de ações físicas, Stanislavski sempre *tentou* superar o que dividia "a mente do corpo, o conhecimento do sentimento, a análise da ação" (Benedetti, 1982: 66).[P5]

Atrizg: Caramba. Tá ficando complexo. Acho melhor voltar, enquanto ainda consigo ver a margem de onde partimos. Meus pés estão ficando machucados destas pedras.

Luka: Nem pensar. Pega esta pequena trilha de ferro aqui à esquerda, sugerida por Sharon Marie Carnike[197]:

---

[196] Filósofo grego nascido em Atenas no ano 428 a.C. Escreveu a maior parte de sua obra em forma de diálogos. Na história da filosofia é considerado um dos mais importantes fundadores da visão idealista ocidental. Sua principal obra, neste sentido, é **A República**, na qual entre outras coisas nos apresenta a divisão da linha do conhecimento estabelecendo a separação entre o Mundo Sensível e o Mundo Inteligível. O famoso "mito da caverna" é a alegoria que defende esta visão dualista das coisas.

[197] A norte-americana Sharon Marie Carnike (1949) é especialista em "análise ativa", um dos últimos procedimentos de atuação psicofísica desenvolvido por Stanislavski.

> As teorias psicofísicas de [Ribot] [...] afirmam que a mente e o corpo são uma unidade, e que as emoções não podem ser experimentadas sem sensação física [...] Como Stanislavski escreve em *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*, Parte I, "Em cada ação física há algo de psicológico, e no psicológico, algo de físico (Carnicke 1998: 178)". [P6]

Atrizg: Égua, essa trilha de ferro tá gelada. E esta ponte de ferro range mais que as escapulas velhas da minha rede de dormir.

Luka: Para de reclamar de tudo e observa como esta trilha de ferro se agrega bem a ponte de pedras de onde partimos.

> Stanislavski usa o termo "psicofísico" com seu significado mais evidente e comum: "inter-relacionar ou existir entre o físico e o psíquico", ou "participar do físico e do psíquico" (*Webster's Third International Dictionary*, 1976: 1833). Certamente o trabalho do ator ocorre nesse território entre o que nós ocidentais pensamos como o "físico" e o "psíquico", ou o "exterior" e o "interior". Mas o que constitui cada elemento desse composto? Qual é a relação entre físico e psíquico, exterior e interior? É possível desenvolver uma linguagem e uma teoria da atuação que não sejam vítimas de nosso inerente dualismo ocidental "mente-corpo"? [P7]

Atrizg: Tô vendo é a hora de pegar um tétano nesta ponte de ferro, nojenta e enferrujada.

Luka: A salinização do mar é que provoca este desgaste no ferro. Mas não te preocupa. Estamos chegando numa parte onde o ferro está bastante preservado. É só dobrar novamente à esquerda...

Atrizg: (interrompendo) Agora que percebi esse monte de ramificações que estas pontes vão fazendo. Tá parecendo um labirinto de pontes sobre este mar violento.

Luka: Dobra nesta com a placa indicando Joel Pfister[198].

Desde meados do século XIX até o século XX, várias versões da psicologia passaram a determinar como os ocidentais costumam pensar e falar sobre o "eu", a experiência e a vida "interior", incluindo as "emoções". Como suposições particulares sobre o "eu" e sobre a subjetividade tornaram-se normativos, parecem bastante comuns para ocultar sua invenção histórica. Mas, como explica Pfister em *Inventing the Psychological*, é crucial "reavaliar a premissa (não histórica) ... de que o psicológico é um princípio universal, um 'princípio fixo de inteligibilidade', uma base – estabelecida pelos psicólogos – para a explicação da motivação, caráter e comportamento" (Pfister e Schnog 1997: 42). Historiadores, sociólogos, psicólogos, atores e teóricos da atuação devem "examinar e contextualizar" o próprio

[198] Joel Pfister ao lado de Nancy Schonog é responsável pela edição do livro ***Inventing the Psychological****: Toward a Cultural History of Emotional Life in America* (Inventando o Psicológico: Rumo a uma Cultura História da Vida Emocional na América) citado por Zarrilli.

psicológico “como uma categoria histórica, um fenômeno cujos significados culturais e significado social se alteraram ao longo do tempo e, portanto, exigem explicação” (Pfister 1997: 42). [P8]

Atrizg: Quer dizer que este mar violento que é capaz de amaldiçoar quem nele resolver tomar banho, nem sempre foi assim?

Luka: Tá ficando esperta, heim. Isso mesmo. As águas do *Plato-Cartesianus* ficaram assim turbulentas ao longo da história, e parece que cada vez mais avessas a ideia de integrar “corpo e mente” num organismo só. (apontando para a próxima curva da trilha de ferro) Hora de voltar para a ponte de pedras.

Atrisg: Oh, xiri!!! Agora que comecei a entender as coisas temos que voltar pra tortura daquela ponte de pedras!

> Stanislavski descreveu como a “partitura física” do ator, uma vez aperfeiçoada, deve ir além da “execução mecânica” para um nível “mais profundo” de experiência que “é arredondado com um novo sentimento e... se torna, digamos, psicofísico em qualidade” (1961: 66). Em *Minha Vida na Arte*, Stanislavski descreveu o ideal estado de consciência ou concentração do ator como aquele em que ele “reage não só em sua visão e audição, mas em todo o resto de seus sentidos. Ele abraça sua mente, sua vontade, suas emoções, seu corpo, sua memória e sua imaginação” (1948: 465). O ideal para Stanislavski era que “em toda *ação física*... há oculto alguma *ação interior*, alguns sentimentos” (1961: 228). [P9]

Atrizg: A única ação física que desejo realizar agora é sentar e descansar.

Luka: É uma boa ideia, mas ando só mais um pouquinho até aquela estátua indiana cravada no alto do arco da ponte.

Atrizg: (apontando) Em frente à ponte de bambus?

> Embora o seu conhecimento de *yoga* fosse limitado e pudesse ter sido extraído exclusivamente de livros em sua biblioteca, Stanislavski adaptou exercícios e princípios específicos de *yoga* para ajudar a sintonizar e aumentar a percepção sensorial do ator no desempenho. Indiscutivelmente o elemento material mais importante emprestado do *yoga* por Stanislavski foi o *prana* (ou o composto sânscrito, *prana-vayu*) – a respiração, o vento, a energia vital ou a força vital entendida para circular dentro de si. Stanislavski forneceu uma descrição bastante precisa do movimento do *prana*, como segue: “O *Prana* move-se, e é experimentado como o mercúrio, como uma serpente, de suas mãos até as pontas do dedo, de suas coxas aos seus dedos do pé [...] O movimento do *prana* cria, em minha opinião, ritmo interno” (Carnicke 1998: 141). [P10]

(sentados diante da estatua indiana e de frente a trilha de bambus)

Luka: Não é linda?

Atrizg: Sinto tranqüilidade. Mesmo com o barulho deste mar violento aqui em baixo, olhando pra estátua, consigo relaxar.

Luka: Então, fecha os olhos e tenta fazer este exercício que a Vera Soloviova[199] me contou:

> [Nós] trabalhamos muito na concentração. Imaginamos um círculo à nossa volta e enviamos raios de comunicação *prana* para o espaço e para o outro. Stanislavski diz: "envie o *prana* para lá – eu quero alcançar por meio das pontas dos meus dedos – para Deus – para o céu – ou, mais tarde, para meu parceiro. Eu acredito em minha energia interior e eu a irradio para fora – para expandi-la. (White 2006: 79) P11

Atrizg: Caramba!!! Quase dormi, de tanto que relaxei.

Luka: Que bom que conseguiu descansar. Nossa jornada só está no começo. Vamos! (levantando-se)

Atrizg: (ainda sentada e relaxada) Vamos seguir pela ponte de bambus?

Luka: Ainda não. Olha só o tanto de trilhas que a ponte de pedras nos oferece (apontando a frente):

> O legado de Stanislavski é profundamente diverso. É como um carvalho envelhecido – cada ramo principal com suas próprias torções, voltas, nós, etc. – alguns dos quais se transformam em si mesmos. O tronco primário e muitos de seus ramos principais incluem aqueles principalmente interessados, como foi o próprio Stanislavski, com atuação de personagens que tem por base o texto. Alguns desses ramos foram desenvolvidos por aqueles que estudaram e/ou trabalharam diretamente com Stanislavski e permaneceram na Rússia, como Maria Osipovna Knebel (1898-1985) ou Vasily Osipovich Toporkov (1889-1970) (Carnicke 1998: 151). Outros foram desenvolvidos por aqueles que trabalharam e treinaram por um tempo com Stanislavski, mas emigraram da Rússia Soviética para o Ocidente. Os primeiros entre eles estavam Richard Boleslavsky e Maria Ouspenskaya que fundaram o *American Laboratory Theater* (1923-1926). Michael Chekhov (1891-1955) fundou o Estúdio de Teatro Chekhov em Dartington Hall, Reino Unido (1936/1938) e sobre a emigração para os Estados Unidos desenvolveu sua própria abordagem em Ridgefield, Connecticut (1938/1942) e mais tarde em Hollywood. P12

Atrizg: É muita ponte pra pouca gente! Que inferno. Preferia ficar por aqui, sentada e sentindo o... como é o nome estranho que Stanislavski usa pra fazer os atores respirarem?

Luka: *Prana*. Espero que não seja só deslembre de iniciante. Vamos seguir pelas pedras. Anda (ajudando a se levantar).

Atrizg: (levantando-se e recomeçando a caminhar) Ai minha caceta! Odeio pedras. Ahrrrr! (pausa) É impressão minha ou esta parte da ponte está com as pedras mais desgastadas?

---

[199] Vera Soloviova (1891-1986), atriz e professora russa, foi discípula direta de Stanislavski e participou do *First Studi* – o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou – quando ainda tinha 17 anos de idade.

Luka: Ainda bem que notou. Foi uma parte da ponte bastante atacada e quase caiu.

> Sharon Carnicke relata como as autoridades soviéticas estavam tão perturbadas pelo idealismo da filosofia hindu, que informava partes do trabalho de Stanislavski, que "censores atacavam o interesse de Stanislavski pelo yoga" e expurgaram o *prana* da edição russa de Stanislavski, em 1938, passando a enfatizar o seu método tardio de ações físicas, obscurecendo a importância do simbolismo e do formalismo do *yoga* em seu trabalho (1998: 144, 1-2).
>
> Nos Estados Unidos, as altamente problemáticas traduções inglesas do trabalho de Stanislavski por Elizabeth Hapgood (Stanislavski, 1936, 1949, 1961), o domínio das versões de métodos americanos da abordagem de Stanislavski e "um *ethos* orientado individualmente para Freud, privilegiou as técnicas psicológicas do Sistema de Stanislavski sobre as do físico" (Carnicke 1998: 1). Esta preocupação precoce nos Estados Unidos com a psicologia e a criação de uma vida emocional verdadeira para o personagem significava que, assim como a versão soviética, a importância do simbolismo, formalismo e *yoga* no sistema de Stanislavski, em constante evolução, também eram obscurecidas. [P13]

Atrizg: O que é aquilo brilhando ali distante? (não contem a ansiedade e sai correndo na direção do brilho)

Luka: (gritando) Cuidado! Vai devagar. São pontes... (tentando alcançá-la) Pontes de vidro! (param no entroncamento entre a ponte de pedras e a ponte de vidro. Ela deslumbrada, ele ofegante e preocupado)

> Quando Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou eventualmente visitaram a América durante os nãos de 1923-1924, os atores americanos conheceram uma versão particular de Stanislavski baseada no repertório realista que a companhia realizou e em uma série de palestras públicas sobre o sistema de atuação de Stanislavski. Enquanto nos Estados Unidos, o Teatro de Arte de Moscou apresentou quatro peças de seu bem estabelecido repertório precoce – *Tsar Fiodor* de Alexei Tolstoi, *The Lower Depths* de Maxim Gorki e *The*

> *Cherry Orchard* and *Three Sisters* de Anton Chekhov (Benedetti 1999: 282-287), não houve performances do trabalho mais experimental de Stanislavski, como as peças simbolistas de Maeterlinck. / Os atores americanos estavam tão curiosos sobre o "sistema" de Stanislavski que ele deu permissão para que seu ex-aluno e assistente na turnê, Richard Boleslavsky, desse uma série de seis palestras públicas. "Boleslavsky enfatizou a importância da memória emocional, desenvolvendo a técnica para além da prática original de Stanislavski" (Benedetti, 1999: 286). E isso na época em que Stanislavski "colocava maior ênfase em tarefas e ações físicas" no desenvolvimento de seu próprio processo. A combinação de performances do repertório realista e das palestras de Boleslavsky criou uma imagem distorcida e incompleta dos interesses de Stanislavski como diretor, bem como sua abordagem à atuação. [P14]

Atrizg: São lindas. Vamos atravessá-las! Por que esta cara de "cu espantado"?

Luka: Não percebeu de onde vem o brilho destas pontes?

Atrizg: Sei lá. O que interessa? O importante é sair deste caminho de pedras. Meu pé tá todo esfolado.

Luka: Estas pontes não possuem brilho próprio, apenas refletem a luz e tudo que está a sua volta. E esqueceu que estamos atravessando o mar *Plato-Cartesianus*?

Atrizg: Poxa, mas podemos pelo menos dar uma passadinha por lá?

Luka: Mas vai com calma. Diferente das pedras, estas pontes são frágeis e cortantes.

> Provavelmente, o mais influente daqueles que treinaram com Boleslavsky e Ouspenskaya no *American Laboratory Theater*, mas nunca diretamente com Stanislavski foi Lee Strasberg (1901-1982) – o indivíduo mais identificado com o desenvolvimento da atuação do método americano. (…) Ele se concentrou em desenvolver um ator que "pode criar de si mesmo"... Para fazer isso, o intérprete deve "recorrer ao inconsciente e ao subconsciente" (Krasner 2000a: 134). Através de exercícios de "memória afetiva", o ator "recorda eventos importantes de sua vida e, em seguida, tenta lembrar apenas as facetas

> mais intensas" (ibid .: 132). Ao exercitar a "memória afetiva", o ator recorda e experimenta emoções que serão liberadas por ele no palco (ibid .: 133). Strasberg advertiu os atores que a emoção "sempre deve ser apenas emoção lembrada. Uma emoção que acontece agora espontaneamente está fora de controle – você não sabe o que vai acontecer com ela..." (ibid .: 136). Apesar de tais advertências, o fundamento do sistema de Stanislavski, como Strasberg ensinou, direcionou-se a encontrar a "verdade emocional" (Smith 1990: 424-425). P15

Atrizg: Meu santo karalho! É muita viagem mesmo. Já pensou eu liberando meu "inconsciente"?

Luka: Certamente teríamos uma avalanche de doces obscenidades. (pausa, risos) Já que enveredamos por aqui vamos seguir até a próxima ponte de vidro à direta, onde consta a trilha de Sonia Moore[200]. E vamos rápido que já entardeceu:

> Ao descrever como o ator cria um personagem, Moore dá a impressão de que o personagem é um objeto logicamente construído pela mente (psico) através da análise textual e, em seguida, literalmente colocado *dentro* do corpo físico em desempenho. Para Moore, a mente é um recipiente – um lugar onde as "emoções" são "armazenadas" (1979: 65) para serem revividas no momento da atuação. Para Moore, a mente afirma o "controle consciente" sobre o corpo e a experiência (ibid.: 34). Ela diz a um de seus alunos, "deixe *seu* corpo expressar o que você tem em sua mente," (ibid .: 35, ênfase adicionada). Ela convida os alunos a uma imagem na mente e, em seguida, pede: "certifique-se de que seu corpo expressa esta imagem" (ibid .: 37). O que está primeiro *na mente* é então colocado *no corpo*. Ela instrui as pessoas a "pensar, pensar e fazer com que seu corpo projete o que está *em* sua mente" (ibid.: 42, ênfase adicionada). A mente como um recipiente de imagens permanece separada do corpo. O controle é fornecido pelo que Moore várias vezes chama de "pensamento",

[200] Sônia Moore (1903-1995), professora e escritora, fundou e dirigiu o *American Center for Stanislavski Theater Art*. Considerada nos Estados Unidos como uma especialista em Constantin Stanislavski.

> "lógica" ou "controle consciente", isto é, a mente racional cartesiana. Supõe-se que tudo o que está "na mente" pode ser transferido para o corpo. Precisamente *como* essa transferência da mente para o corpo ocorre nunca é discutida. P16

Atrizg: Minha santa cacetinha. É impressionante como daqui dá pra percebeu bem o reflexo do *Plato-Cartesianus* na ponte de vidro. Agora entendi, tua preocupação.

Luka: Vamos sair daqui antes que escureça de vez. Vamos seguir pela trilha de madeira, logo ali à frente. Ela nos levará de volta até a ponte de pedras.

> Das muitas outras abordagens do trabalho baseado em Stanislavski nos Estados Unidos, duas foram criadas quando Stella Adler (1901-1992) e Sanford Meisner (1905-1997) – ambos membros do *Group Theatre* e que trabalhavam com Strasberg – romperam com ele em 1934 e 1935 respectivamente. A separação de Adler com Strasberg, em 1934, foi motivada por cinco semanas de trabalho com o próprio Stanislavski em Paris em um papel em *Gentlewoman*. / "O que mais impressionou Adler foi a insistência de Stanislavski na ação física como base para criar uma poética, sua rejeição de qualquer abordagem direta aos sentimentos e seu abandono, exceto como último recurso, da Memória Emocional que, sob a influência de Boleslavsky, se tornara uma característica da atuação Stanislaviskiana na América. (Benedetti 1999: 351)" P17

Luka: Segue adiante, vamos passar a noite na ponte de madeira de Bella Merlin[201].

> Ligado a linha de pensamento de Stanislavski, a atriz profissional, autora e professora Bella Merlin sugeriu recentemente que é hora de ir além dele, ou seja, além das limitações das versões anteriores de Stanislavski, indo ao encontro direto com o falecido autor russo, como praticado e ensinado na Rússia. (...) Merlin fornece uma reavaliação articulada, não-absurda e pragmática do trabalho psicofísico em Stanislavski à luz dos ensinamentos recentes do autor na Rússia e do estudo da estrutura dramática pós-moderna e do histórico dele (Carnicke, 1998). / Focando em particular no processo de Stanislavski

[201] Bella Merlin é atriz e autora de títulos importantes sobre o trabalho de Stanislavski como o "*The Complete Stanislavsky Toolkit*" (2007) e "***Beyond Stanislavski:*** *The Psycho-Physical Approach to Actor-Training*" (2001).

> da “análise ativa”, desenvolvido no final de sua carreira, o ator trabalha constantemente de modo autônomo através da improvisação. A ênfase está em “agir, fazer, experimentar, tocar” (Merlin 2001: 253). Merlin fornece uma abordagem abrangente e prática de Stanislavski em que não há “divisão entre corpo e mente, mas um contínuo” (ibid .: 27). O estado ideal do ator psicofísico de Merlin é descrito como “constante improvisação interior” (ibid .: 28) – um estado no qual o ator se abre, age e responde ao ambiente performativo em que ele habita no momento. [P18]

Atrizg: Não to vendo onde vou conseguir atar minha rede. Vamos dormir no chão?

Luka: Pensa pelo lado bom: é um chão de madeira, não de vidro. Boa noite.

Atrizg: Ahrrrr. Que inferno!!!

Trabalhando com cordas – “Começando com a Respiração” [P19].

Luka: (sacolejando a Atrizg, que ainda dorme) Acorda. Acorda. Tá na hora de seguir.

Atrizg: (bocejando) Éguaaaaaaaaaaa!!! O sol ainda nem raiou! Me deixa dormir.

Luka: Deixa de preguiça. Temos muito caminho pra percorrer hoje. (já seguindo caminho pela ponte de madeira) Tá vendo mais ali na frente, no cruzamento com a ponte de pedras?

Atrizg: (se espreguiçando e começando a andar contrariada) Mal consigo enxergar meu nariz.

Luka: (correndo na direção indicada anteriormente; os primeiros raios de sol despontam no horizonte). É aqui que começamos. Preparada pro início do treinamento?

Atrizg: (algum tempo depois ao alcançar Luka; o sol já se mostra completamente no horizonte) Tá falando do quê? (estarrecida ao se deparar com a nova ponte) Ai meu karalinho!!!

Luka: To falando do estado de "quietude no centro" [P20], necessário para se "manter imóvel enquanto não se está imóvel" [P21]. Sem estes princípios[202], jamais conseguirás atravessar esta ponte de cordas.

> Treinar o ator para "se manter imóvel enquanto não se está imóvel" significa necessariamente uma transformação da relação do praticante com seu corpo e mente na prática, e também de como se conceitua a relação entre eles. [P22]

Atrizg: (exclamando) To fudida na pica do quati que é de osso e custa a gozar!!! Para de graça! É impossível seguir por esta ponte. Meus pés tão todos esfolados das pedras; e depois como é que vou me equilibrar numa ponte que é formada somente por duas cordas?

Luka: Tudo bem. Calma. Vamos seguir primeiro por essa ponte de bambus paralela a ponte de cordas. É a ponte que o próprio Zarrilli construiu e atravessou.

> Começo com minha própria experiência desse processo de transformação para ilustrar as confusões comuns, bem como as peculiaridades características deste duplo processo. Minha história ocorre entre as quadras de esporte, em que muitos homens americanos da minha idade foram aculturados em práticas e paradigmas particulares da relação corpo-mente, e Kerala, no sul da Índia, nos *kalaris* ou templos físicos e palcos onde praticantes de *Kalarippayattu* e a dança-drama *Kathakali* são aculturados a uma compreensão e prática muito diferentes da relação corpo-mente. [P23]

Atrizg: (com certo deslumbre) Esta ponte tem uma estátua parecida com aquela que encontramos antes de fazermos o exercício do *prana*. Mas ela balança muito.

Luka: Para quem está acostumado a se banhar no *Plato-Cartesianus* é necessário primeiro sair de suas águas turbulentas, e deixar a pele secar com o tempo. Quietude no centro; persistência; disciplina e muito treino. Este é o segredo. Quanto mais tentarmos

---

[202] Trata-se dos princípios citados e trabalhados por Robert L. Benedetti (1939) e Adolf Clarence Scott (1909-1985), autores pioneiros que elaboram o programa de treinamento psicofísico para atores-alunos de graduação da universidade de Wisconsin-Madison, em 1963, e que tinha como fundamento a prática diária do *t'ai chi ch' uan* (estilo Wu).

enxugar a pele com acessórios inúteis, estaremos provocando mais balanço e instabilidade na ponte de bambus.

> Simultaneamente, através do longo processo prático de repetição das formas básicas, gradualmente comecei a sentir uma mudança na qualidade do relacionamento com o meu corpo no exercício ou no palco – estava descobrindo uma energia interna que eu gradualmente podia controlar e modular física e vocalmente no desempenho ou quando, no momento da expiração, sentia a energia ao desferir um golpe. Eu estava passando de uma preocupação com a forma física, externa para a consciência da dimensão (psico) interna mais sutil de como entender completamente uma ação. Meu corpo e minha mente estavam começando a se tornar um, na prática. Eu era capaz de entrar em um estado de maior consciência e sensibilidade para o meu corpo-mente e respiração na ação e, simultaneamente, mantendo minha consciência e energia sensíveis ao ambiente imediato. Eu estava começando a me "manter imóvel, enquanto não se está imóvel". / Enfatizo o início porque todos os dias de prática durante meus períodos iniciais de treinamento na Índia, assistia um mestre como Govindankutty Nayar apresentar este estado ideal de se "manter imóvel, enquanto não se está imóvel". Por exemplo, quando ele executava a postura do leão no *kalarippayattu*, por trás do êxtase momentâneo havia uma plenitude interior palpável refletida em seu olhar concentrado e em sua prontidão para responder – como um animal – a qualquer coisa que pudesse acontecer no ambiente imediato. Govindankutty Nayar estava apresentando um estado no qual, como o Senhor Brahman, o de Mil Olhos, "o corpo se torna todos os olhos" (*meyyukannakuka*). Do meu ponto de vista, quando o "corpo se torna todos os olhos", equivale ao mesmo princípio de Benedetti, isto é, se "manter imóvel, enquanto não se está imóvel". Este é o estado ideal de prontidão que o ator deve apresentar. [P24]

Atrizg: To é paralisada com esta história. To achando que é coisa de truque de cinema. Na vida real isso não acontece. Tudo papo furado. Mil olhos? Só tenho três olhos e o terceiro não fica na testa.

Luka: Então, torce pra estar errada, pois do contrário nunca conseguiremos atravessar a ponte de cordas que ta chegando.

> Quando A. C. Scott iniciou o "Programa de Teatro Experimental Asiático", em 1963, e encontrou pela primeira vez atores americanos, ele observou: "Fiquei preocupado com o naturalismo casual que os estudantes americanos de teatro associavam a atuação, impressionado pela vitalidade que desperdiçavam desnecessariamente, incomodado pela verborragia articulada na natureza psicológica do teatro e consternado pela sua frágil extensão de concentração que se manifestava em uma atitude pouca disciplinada, que parecia surgir de uma incapacidade de perceber que em um ator silencioso ainda deve permanecer uma presença física no palco e na sala de ensaio". (Scott 1993: 52).[P25]

Atrizg: (em frente a outra ponte de cordas) Por que eu fui reclamar das pedras. Bom pelo menos é uma ponte de cordas aparentemente mais instável: tem as duas laterais pra se segurar e tábuas amarradas na base que servem pra firmar os passos. Quer saber: vou passar é correndo pra me livrar disso duma vez só. (sai em disparada atacando a ponte de cordas. Depois dos passos iniciais a ponte começa a balançar a tal ponto que Atrizg, em desespero, se agarra as cordas laterais pra não ser arremessada ao mar).

Luka: (rindo e se aproximando lenta e tranquilamente) Tanta ansiedade e pressa pra quê? Pra terminar agarrada igual uma lagartixa na parede? Esqueceu do exercício do *prana*? Da quietude no centro? (passando por ela e seguindo adiante)

Atrizg: Puta que pariu! Socorro. Me tira daquiiii!!!

Luka: Vou te esperar no entroncamento da próxima ponte de cordas. Vê se não demora. Não esquece da respiração.

Atrizg: Infernooooooooo!!!

> Scott começou a usar o *t'ai chi ch' uan* para treinar atores "muito antes que o interesse atual nas formas asiáticas de treinamento físico

> tivesse varrido a América" (Scott 1993: 52). Implícito no uso de Scott do *t'ai chi ch' uan* como uma disciplina de treinamento de ator não estava apenas uma rejeição ao tipo de atenção exclusiva dos atores norte-americanos relacionada a um paradigma psicológico e/ou comportamental de atuação, mas também uma tentativa de atualizar um paradigma psicofísico alternativo. [P26]

Luka: (deitado no entroncamento de ponte de cordas). Acho que é ela que está vindo ali. Até que não demorou muito. Foram apenas duas estações do ano. Um bom começo pra quem tem tanta energia explosiva.

Atrizg: Tu és um monstro. Quase morri. To toda dolorida, cansada, com o corpo e a mente em frangalhos. Exausta.

Luka: Um bom sinal. Precisamos seguir. A trilha que nos levará ate as cordas de Zarrilli não está muito longe. Aproveita os últimos quilômetros pra treinar ainda mais a disciplina. Vais precisar. (segue novamente sozinho. Com passos mais lentos ela o segue)

> Nisto, Scott foi inspirado por Jacques Copeau, por sua própria experiência de praticar *t'ai chi ch' uan*, e pelas suposições religio-filosóficas que informam tais práticas asiáticas tradicionais. Em 1913 Copeau, com Charles Dullin e Louis Jouvet com sua trupe de onze, retiraram-se para o campo francês para treinar e preparar uma companhia e repertório. (...)
>
> Para realizar esse estado de imobilidade, Copeau queria desenvolver uma forma de treinamento do ator que não era o do atleta para quem o corpo permanece um instrumento ou ferramenta. Ele queria um treinamento através do qual "os corpos normalmente desenvolvidos se tornassem capazes de se ajustarem, *se entregando a* qualquer ação que pudessem fazer". (...)
>
> O que quer que eles façam deve ser feito com simplicidade em um estado de sinceridade, ou seja, "um sentimento de calma e poder... que permita ao artista (...) se apropriar do que está expressando e dirigir sua expressão" (Cole e Chinoy 1970: 220). [P27]

Luka: Chegamos.

Atrizg: Não acredito que voltamos pra desgraça desta ponte que só tem duas cordas: uma pra pisar e outra pra se segurar.

Luka: Não voltamos. Avançamos até ela. Não percebes uma pequena diferença?

Atrizg: Vai por inferno!!!

Luka: De nada. Vou te contar mesmo assim. Observa que ela tem pedaços de bambus estabilizando o percurso a cada cinqüenta metros de ponte.

Atrizg: Sai da minha frente senão vou usar estas cordas pra te enforcar. Juro que este é o sonho da minha vida!

Luka: Deixa de drama. Vou seguir na frente. Lembra do que Zarrilli falou: é preciso que o "corpo se torne todos os olhos". (começa a atravessá-la. Vez por outra observa de soslaio para ver a reação de Atrizg que se mantém imóvel no início da ponte. Suspirando em voz baixa). Pelo menos já aprendeu a dominar a ansiedade. Vamos, eu sei que consegue.

> Baseado em meus anos de treinamento de *kalarippayattu* com Gurukkal Govindankutty Nayar, C. Mohammed Sherif, Gurukkal de Sreejayan, Mohamedunni Gurukkal, e Raju Asan, no treinamento de *t'ai chi ch' uan* com AC Scott, e treinamento de *hatha yoga* com Chandran Gurukkal e Dhayanidhi, eu teci um complementar conjunto de disciplinas psicofísicas que começam e terminam cada dia de treinamento com uma série de exercícios simples de controle da respiração. O treinamento começa com a respiração porque oferece um caminho psicofísico para a sintonia prática do corpo e da mente. A respiração atenta fornece um ponto inicial para compreender um estado ideal de consciência corpo-mente e de prontidão em que o "corpo se torna todos os olhos" e é capaz de "se manter imóvel enquanto não está imóvel". [P28]

Luka: (entardeceu) Ela continua imóvel. Que merda. (em voz alta) Eu sabia que não ias conseguir. Devias ter ficado na bosta de roça da tua família. Só serves mesmo pra plantar milho e feijão. Me fez perder tempo. Não passa de uma inútil, covarde, fracassada. Devias te jogar de cabeça e se afogar nas águas fétidas do *Plato-Cartesianus*. Eu me livraria desse fardo imprestável e pestilento que to carregando há um tempão. Vai pra baixa da égua!!!

Atrizg: (deixando escapar um leve sorrido no canto da boca e em voz baixa.) O tigre também aprende truques convivendo com o jumento. (começa a caminhar, muito lentamente provocando instabilidade contínua, mas moderada na ponte, com alguuns momentos de solavancos).

> Usando *hatha yoga*, *t'ai chi ch' uan* e *kalarippayattu,* os participantes se permitem explorar três disciplinas corporais, cada uma das quais exige que eles desenvolvam e manifestem sua energia em modos qualitativamente diferentes de corporificação e expressão. No *hatha yoga*, a pessoa está fisicamente imóvel, mas a sua energia é internamente ativa, animando a postura. Baseado no paradigma da *yoga*, o *kalarippayattu* tem momentos de êxtase dentro de sequências que são dinâmicas e fluidas, e manifestam tremendo poder e energia. Embora bonita em seu fluxo, suas sequências têm precisas e fortes liberações imediatas de energia em alguns de seus chutes, saltos e passos. Em contraste, o *t'ai chi ch' uan* é macio, circular, mas por trás disso a suavidade tem poder e uma força enraizada. [P29]

Luka: (num misto de satisfação e indignação) Sua desgraçada filha da mãe. Eu te odeio!

Atrizg: Também te odeio! (longo silêncio. Ouvem-se apenas, o barulho das águas turbulentas do *Plato-Cartesianus* e de ambas as respirações).

> O processo de treinamento é inicialmente pre-performativo. A preocupação inicial não é o fim – em uma apresentação final – mas sim o fato de o ator tomar o tempo necessário para trabalhar em si mesmo. O *self* em que se trabalha não é o *self* psicológico/comportamental, mas sim o *self* psicofísico – o *self* experiencial/perceptivo constituído no momento pela percepção sensorial, percepção e atenção ao corpo-mente no ato de fazer e como resposta ao ambiente. Ao permanecer dentro dos exercícios, ao não permitir que a mente perca a atenção da respiração sempre presente e ainda manter uma consciência aberta para o ambiente, o praticante começa um processo que explora as sutilezas da relação entre os

> elementos físico mental/cognitivo/perceptual, tecidos juntos, simultaneamente e em jogo no trabalho incorporado. [P30]

(uma tempestade se forma no céu. Os ventos aumentam consideravelmente provocando forte impacto na ponte que agora balança bastante)

Luka: (olhando sereno pro céu) Vamos seguir. Segura firme nas cordas e mantém a atenção na respiração...

> Manter o olho externo focado através de um ponto à frente e manter o olho interior focado em perceber inspirações/expirações para e a partir da região abaixo do umbigo é uma maneira de manter nossas analíticas mentes ocupadas. (...) Idealmente, *não se pensa* no exercício, mas estando atento à respiração e, literalmente, seguindo-a em sua jornada de ida e volta no corpo-mente, é mais provável que fique imerso no fazer. O praticante entra em uma relação com a respiração através da execução. Depois de várias repetições desses exercícios respiratórios iniciais, convido o praticante a "imaginar que seus olhos literalmente foram transferidos para o abdômen inferior, aproximadamente duas polegadas abaixo do umbigo. "Olhe" através do ponto de foco externo à frente *deste* lugar abaixo do umbigo." [P31]

(a tempestade deságua sobre a ponte que continua balançando bastante)

Atrizg: Tá ficando muito escorregadio. Não to conseguindo firma os pés e as mãos. Falta muito pra chegar num lugar seguro?

Luka: Já estais num lugar seguro. Continua trabalhando a respiração, e segue caminhando: um passo de cada vez, sem pensar no passo que veio antes e nem no que vem depois.

> Estando com os pés na largura do ombro, os joelhos levemente flexionados, as mãos em seus lados, mantendo o olho externo/olhar focado em frente, mas através do ponto em que seus olhos estão focados. Mantendo os pés firmemente enraizados no chão através das solas dos pés e do olhar externo a frente, permita que o olho interior se

> concentre na respiração. Mantendo a boca fechada, siga o caminho da respiração na inspiração, seguindo seu caminho através do nariz, e para baixo, para a região cerca de dois a três centímetros abaixo do umbigo. À medida que a respiração chega nesta região, deixe-a encher, expandindo o diafragma. Mantendo o olho interior focado na respiração, siga a expiração de baixo do umbigo para cima através do tronco, através do nariz, mantendo o tempo todo o sentido da conexão da respiração com a região do umbigo à medida que o diafragma se contrai. Repita a inspiração após a respiração para baixo, e em uma expiração após a respiração de volta, para cima e para fora. Se houver uma distração, reconheça-a e traga sua atenção e foco de volta para seguir a inspiração ou a expiração. Sentir o momento da iniciação da inspiração, sua continuação à medida que ela é atraída para dentro e para baixo, e o momento de sua conclusão. Sentir o espaço entre este momento de conclusão da inspiração e o momento da iniciação da expiração. Este espaço entre eles é aquele lugar onde reside o potencial de impulso e ação; Portanto, *é o espaço onde a atuação começa*. [P32]

(a tempestade se mantém firme)

Atrizg: To tremendo de frio. Não consigo me mexer. O vento frio e os pingos de chuva tão me matando.

Luka: Não tem vento frio; não tem pingos de chuva. Se continuar trabalhando a respiração vai perceber que tu podes te confundir com a tempestade. Não pensa no vento, te tornas o vento; não pensa nos pingos de chuva, te torna os pingos de chuva. Não pensa na tempestade, seja a tempestade.

> Mantendo o foco do olho externo no horizonte através do ponto à frente, e mantendo o olho interior na respiração, comece um compromisso ativo com o seguinte: “Imagine que há um lago claro e calmo de água localizado no abdômen inferior, dois dedos abaixo do umbigo – aquele ponto do qual você está olhando. Imagine que esta piscina calma e clara abaixe... através de suas coxas... joelhos... panturrilhas... e direto através dos pés até o chão. Esta constante e

> clara piscina de água está sempre presente e disponível para você. / Imagine que a partir desta clara piscina calma, há um pequeno fluxo, mas contínuo, de água que começa a subir da piscina... para cima através de seu torso inferior... seu peito... seu ombro direito... Mantenha esse fluxo sempre ligado à piscina abaixo através de seus pés... ela continua a fluir através do ombro direito, braço, cotovelo direito, antebraço e através da palma e as pontas dos dedos da mão direita... Invisível, mas continuo, o fluxo de água está jorrando agora através das pontas dos dedos até chão... Redirecione esse fluxo lentamente, permitindo que o braço/mão suba à altura do ombro. O contínuo do fluxo de água está agora diretamente à frente, saindo pela parede em direção ao ponto de fuga no horizonte em direção ao qual você está olhando. / [O ajudante é convidado a ficar ao lado do praticante, colocando uma mão logo acima do cotovelo, e a outra sob o pulso.] / Enquanto a ajudante coloca suas mãos, não se distraia. Continue seguindo a respiração. Mantenha a imagem da água que flui constantemente para fora através das pontas dos dedos, calma./ Ajudantes aplicam uma pequena quantidade de pressão... mais... agora o máximo". [P33]

(a tempestade continua por meses; a ponte balança. Entre os dois um cúmplice silêncio. Eles avançam sobre a trilha de cordas, demoradamente. Durante a caminhada que segue em silêncio, sobressaltos inesperados de ambos interrompe, por vezes, o estado de tranqüilidade cultivado nos semblantes. Segue a tempestade, o vento, a chuva, o balanço da ponte, a silenciosa troca de olhar, de energia, de afeto, de cuidado...)

Atrizg: Sou tempestade...

> Ao praticar exercícios psicofísicos como yoga, *kalarippayattu* e *t'ai chi ch' uan*, sob a orientação de um professor mestre, assumimos que haverá uma mudança progressiva e refinamento na relação corpo-mente que é diferente da relação corpo-mente normativa e cotidiana. Como vimos, tal prática começa com o corpo externo e progride do externo para o interno, rumo à realização de uma relação cada vez mais sutil e refinada na prática. [P34]

Luka: Se tornou tempestade. Parabéns. Agora se torne ponte. (avança com passos firmes até o próximo entroncamento de pontes onde há uma pequena plataforma de metal prateada.)

> Fenomenologicamente falando, nunca se pode experimentar uma mente ou corpo de forma independente... "Aspectos mentais" e "aspectos corporais" foram abstraídos com tanta frequência que há uma tendência a acreditar que esses termos têm correlatos experienciais independentes exatos. Embora possa haver aspectos mentais e aspectos corporais dentro de toda experiência vivida, a presença de qualquer um inclui experiencialmente a presença do outro. Esta relação pode ser descrita como sendo "polar" ao invés de "dual", porque mente e corpo exigem-se uns aos outros como uma condição necessária para ser o que são. A relação é simbiótica. (Shaner 1985: 42-3) [P35]

Atrizg: Demorei?

Luka: O tempo necessário pro teu aprendizado.

Atrizg: A tempestade parou. E agora? O que faremos aqui nesta plataforma?

Luka: Pausa pra aprender a dominar as tempestades que virão. Vamos seguir a trilha de David Edward Shaner[203]. Depois voltamos pras cordas.

> Shaner diferencia três modos de consciência do corpo-mente. Em uma das extremidades do espectro está o tipo de consciência "corpo-mente" reflexiva, discursiva (1985: 48), na qual a dimensão sinestésica é menos evidente. Neste modo de consciência, estamos usando o lado direito do nosso cérebro para analisar um problema matemático, resolver um quebra-cabeça ou fazer a marcação de um texto. Podemos nos tornar completamente absorvidos pensando em algo e, momentaneamente, esquecer que temos um corpo. (...) Nós estamos usando a consciência de terceira ordem enquanto escrevemos

[203] David Edward Shaner atua como professor Assistente de Filosofia na Universidade de Furman, Carolina do Sul, EUA. É autor do livro "*The Bodymind Experience in Japanese Buddhism*", citado por Zarrilli.

> e/ou lemos. Análise e compreensão de um texto dramático específico é, naturalmente, uma parte importante da preparação para desempenhar um papel específico; contudo, a análise e/ou a pontuação são formas de preparação para abordar a concretização de um papel. P36

Atrizg: Vejo muita gente completamente absorvida pelas telas dos celulares. O pescoço e a coluna dessas pessoas devem sofrer bastante.
Luka: É um bom exemplo. Só não cai na armadilha de achar que o corpo está segregado da mente, por conta disso. Não está. (seguem caminhando)

> Na outra extremidade do espectro, a partir de formas proposicionais de conhecimento, é a consciência do corpo-mente de primeira ordem que é pré-reflexiva. Imagine que você está fora de casa para uma caminhada na floresta. Você não está determinado a ir a qualquer lugar específico. Não há nada específico em sua mente. Você está simplesmente andando, e em um estado de liberdade, ouvindo o ambiente. Nossa experiência vivida neste estado é a mais ingênua, natural ou inocente. Não há intencionalidade em caminhar, pensar, fazer. Nesse estado "pode-se sugerir que pensamos com nosso corpo e agimos com nossa mente e vice-versa" (1985: 46). P37

Luka: Tudo é uma questão de onde colocamos a ênfase de nossa consciência. Já percebeu que já faz um tempinho sem nenhum resmungo, palavrão ou rabugice?
Atrizg: Meu xiri!!!
Luka: Tava demorando.
Atrizg: To brincando.
Luka: Então, quando colocamos a ênfase em praguejar a tempestade, investimos energia em tentar compreender por qual motivo tamanha adversidade se abateu sobre nós.
Atrizg: Quando me tornei a tempestade, me integrei a ela sem intencionalidade, sem "porras e karalhos" me enchendo o saco. Caramba. Parece simples, mas sofri pra entender isso.
Luka: Às vezes o problema é que queremos ENTENDER, ao invés de simplesmente agir sem intencionalidades. Mas isso não é tudo. Depois de se tornar tempestade é preciso se tornar ponte.

> A consciência do corpo-mente de segunda ordem também é pré-reflexiva, mas com uma diferença. Este é o estado ideal para estar em desempenho através de modos assíduos de prática corporificada, como arte marcial, *yoga* ou atuação. É um estado não-intencional de "presenciar" (Shaner 1985: 52-53) em que o "horizonte é uma *gestalt*" de possibilidades. Este horizonte de possibilidades é a estrutura de uma sequência de artes marciais, uma postura de yoga, ou a marcação de atuação desenvolvida em ensaios. No início, um exercício ou ação pode ser preenchido com intencionalidade – estamos *tentando* fazê-lo ao invés de simplesmente fazê-lo. P38

Luka: Nunca TENTE fazer alguma coisa. FAÇA. A prerrogativa da TENTATIVA instaura um lapso mínimo de tempo, suficiente para estabelecermos metas idealizadas, projeções que comprometem a qualidade e o fluxo natural do que se passa no momento presente. Não se pode TENTAR ficar pronto para reagir a situações e ambientes. É necessário ESTAR PRONTO.

> Na percepção de segunda ordem, as tensões corporais e as intenções mentais, portanto, recuam para o fundo. "As tensões e as intenções são como a lama colocada em um fluxo claro... Elas se apresentam como obstáculos ao fluxo de presença e a consciência fica enlameada... Quando as tensões e intenções são neutralizadas, a capacidade de resposta à situação pode ser imediata" (ibid.). / Na consciência de corpo-mente de segunda ordem, também se "pensa com o corpo e age com a mente", mas fazemos isso enquanto expressamos a estrutura ou a forma dentro da qual se atua. No desempenho, nossa consciência/atenção é polar, isto é, move-se inconscientemente entre elementos corporais e perceptivos dentro da atividade estruturada. P39

Atrizg: É engraçado. Parece papo de filme de arte marcial: “Pensar com o corpo e agir com a mente”. Capturar a mosca no ar, dobrar a colher com a mente, arrebentar pedaços de madeira com chutes, saltar de terraços de prédios, mover as coisas de lugar com a força da mente...
Luka: Embora o cinema valorize bastante o lado exótico desse pensamento, quando se treina “mente e corpo” com disciplina, persistência e dedicação somos capazes de coisas surpreendentes. O importante é nunca TENTAR.
Atrizg: Sempre pensei que o segredo fosse exatamente a TENTATIVA.
Luka: Hora de voltar pras cordas. Vamos por aqui (indicando onde fazer a curva)

> Os sistemas filosóficos não-ocidentais e suas disciplinas relacionadas a prática reconhecem que “a questão do corpo-mente não é simplesmente uma especulação teórica, mas é originalmente uma experiência prática vivida (*taiken*), envolvendo o agrupamento de toda a mente e corpo. O teórico é apenas um reflexo dessa experiência vivida” (Yuasa 1987: 18). Exceto pelo movimento fenomenológico, a tradição filosófica ocidental sempre perguntou: qual é a relação entre a mente e o corpo? Em contraste, as teorias orientais da mente-corpo começam perguntando: "Como se dá a relação entre a mente e o corpo (através do cultivo)? Ou o que ela se torna? "(Yuasa 1987: 18). [P40]

Atrizg: Já entendi. Mas temos que seguir mesmo pela ponte de cordas do Zarrilli? Passamos uma tempestade de meses nela. Já não foi o suficiente?
Luka: A formação de novas tempestades é quase imprevisível. Por isso devemos estar sempre prontos pra enfrentá-las. Esta ponte de cordas é uma maneira de nos deixar sempre em alerta.
Atrizg: Mas podíamos tira um dia de folga, umas férias, um descanso, estabelecer um feriado: “o dia da tempestade”.
Luka: Cala a boca e vai logo! (empurrando-a para seguir adiante pelas cordas).
Atrizg: Infernooooo!

> Mas o que, precisamente, é adquirido ou trazido para a realização através de treinamento corporal a longo prazo? O primeiro a ser alcançado é adquirir *um certo tipo e qualidade* de relação entre quem faz e o que feito. O praticante realizador “ideal” é aquele que conseguiu e é capaz de manifestar na prática uma relação intensificada

> e focalizada (interna e externa) com atos específicos: a concentração para o praticante de meditação, o alvo para o praticante marcial e as tarefas dentro da marcação do ator. P41

Atrizg: Puta que pariu!

Luka: Tava demorando. O que foi?

Atrizg: Nem parece a mesma ponte de meses atrás.

Luka: A ponte é sempre a mesma. A diferença está em quem faz a travessia.

Atrizg: Hum. Agora tá todo se achando o Sr. Miyagi[204] do norte. Sai pra lá projeto de guru do Jurunas[205].

Luka: Não te distrai cabeçuda! Continua.

> Ao encontrar um meio de superar a "separação" entre a mente e o corpo, uma compreensão psicofísica e prática de atuação disponibiliza ao ator uma alternativa ao modelo de criação psicológica/comportamental do personagem, muitas vezes baseado de forma cognitiva. A prática de disciplinas como *t'ai chi ch'uan* e *kalaripayattu* permite que os alunos descubram a respiração no corpo e através de exercícios de atuação, aplicar essa percepção qualitativa do corpo ao desempenho. (...) O treinamento em disciplinas psicofísicas intensivas que cultivam o corpo-mente, capacita o ator como um meio de fazer escolhas de atuação encarnadas, e não simplesmente escolhas que permanecem como intenções vazias. P42

Luka: Já que estais me sacaneando me chamando de Myiagi do Jurunas, vamos fazer uma pequena incursão pela ponte de bambus do Yuasa Yasuo[206], "meu primo" de terras muito distantes:

Atrizg: Obaaaa!!! Finalmente pausa pro sushi.

> Yuasa afirma que a pessoa sensível ao *ki*, por meio de disciplinas como as artes marciais, ativa "um sistema mediador que liga a mente e

---

[204] Referencia ao personagem interpretado pelo ator Pat Morita da trilogia Karate Kid, da década de 80.

[205] Bairro da periferia de Belém do Pará.

[206] Filósofo japonês considerado um dos mais influentes no pensamento contemporâneo no Japão. A obra citada por Zarrilli se chama "*The Body, Self-Cultivation, and Ki-energy*", publicada nos Estados Unidos em 1993.

> o corpo" ((ibid.:59), superando assim a dicotomia mente-corpo de Descartes. Para Yuasa, o fluxo interno de *ki*-energia traz à consciência o que ele chama de "circuito emoção-instinto". O indivíduo que apresenta uma consciência intuitiva da energia *ki* e é capaz de canalizar essa energia em todo o corpo, é capaz de controlar e estendê-la para fora do corpo, seja através de ação vocal, ou em ação física, ou em imagens. [P43]

Atrizg: Essa trilha de bambus é um alivio pros pés. "Ki" trilha heim? E "Ki" narrativa maluca é essa heim? (risos)

Luka: É só ganhar um pouco de confiança que fica toda cheia de gracinhas. Vai brincando com coisa séria. Quero ver na hora "Ki" tiver que usar *Ki* na tua jornada criativa. Quero ver a cara "Ki" vais fazer quando eu disser "Ki" não tem *Ki* nenhum na tua atuação, "Ki" tua cena é um grande "KiMerda"!!!

Atrizg: (séria) Acho melhor nos concentrarmos no "teu primo" de novo. Ahrrrrrrrr!!! (baixo) Que falta de senso de humor.

> Quão sem criatividade concebemos a imaginação. Sob a influência do dualismo cartesiano, a imaginação é muitas vezes considerada simplesmente como uma "imagem" concebida como algo na mente. Do ponto de vista de Yuasa e da fenomenologia, *imaginar* é um ato psicofísico de todo o corpo. Para o ator concretizar uma imagem, como visualizar a gaivota na peça de Chekhov – de mesmo nome – significa muito mais do que ver a gaivota projetada na tela de sua mente. O ator treinado *através do corpo*, que começou a apresentar "*ki*-sensibilidade", deve ser capaz, de forma intuitiva, de concretizar uma conexão ligada a essa imagem, que é palpável através do corpo do ator – a partir das solas dos pés, através dos olhos e do topo da cabeça. [P44]

Luka: É o mínimo que esperamos de alguém que se dedica a jornadas tão duras e extenuantes, como as que estamos atravessando. (súbito) Lembrei de uma coisa importante. Precisamos seguir em direção às novas pontes de ferro.

Atrizg: Que droga, agora que tava curtindo os bambus.

Luka: Rápido. Se não as encontrarmos rápido, corremos o risco de ser confundidos com charlatões.

Do Ferro ao Algodão – "Uma Abordagem Ativa de Atuação e Expressão" [P45]

Atrizg: Tem certeza que não podemos continuar pela trilha dos bambus?

Luka: Absoluta. E vê se para de reclamar. Achei que já tinhas tido experiência suficiente até aqui pra compreender que os caminhos que seguimos são imprevisíveis. Olha ali. (corre e para diante de outro entroncamento de pontes) É aqui.

Atrizg: Eita, minha caceta! É imensa, e parece infinita.

Luka: Como todas as outras até aqui.

Atrizg: É, mas esta ponte tem um monte de ramificações, trilhas, bifurcações... A gente vai se perder!

> Várias ferramentas metodológicas complementares são usadas para abordar a relação corpo-mente na atuação neste capítulo – a fenomenologia pós-Merleau-Ponty de Alva Noë (2004), Drew Leder (1990), Shigenori Nagatomo (1992a, 1992b) e Yuasa Yasuo (1987, 1993); a linguística filosófica de George Lakoff e Mark Johnson (1999, 1980; Johnson, 1987), que reconsideram o papel fundamental da encenação e da experiência em formações linguísticas/cognitivas; a ciência cognitiva desenvolvida no trabalho de Francisco Varela e colaboradores (1991) e James Austin (1998); e uma abordagem ecológica à percepção desenvolvida pelo antropólogo social Tim lngold (2000).[P46]

Luka: Calma. Esqueceu que trouxemos a bússola do Zarrilli.

Atrizg: Só de olhar fiquei "doidinha do meu cu". E começamos por onde?

Luka: Vamos por essa ponte de ferro que corta as águas do *Plato-Cartesianus* bem ali onde (apontando)...

Atrizg: (interrompendo) Mas justo esta que parece desafiar as correntes marítimas. Olha só a força das ondas batendo nas vigas de sustentação. Tá tremendo tudo. Isso não vai dar certo.

> Rejeitando a suposição exclusiva das ciências naturais e da psicologia moderna que tratava o corpo físico (Körper) como uma coisa, objeto, instrumento ou máquina sob o comando e controle de uma mente que

> tudo conhecia, desafiando o pensamento cartesiano, Merleau-Ponty reivindicou a centralidade do corpo (Leib) e determinou a experiência como o próprio meio pelo qual o mundo entra em existência e é experimentado. (...) Para Merleau-Ponty, o foco da investigação filosófica mudou do "eu penso" para um exame do "eu posso" do corpo, ou seja, a sensibilidade como modo de entrar em relação inter-sensorial com objetos ou com o mundo (1964: 87). Dermot Moran resume a contribuição de Merleau-Ponty, sem dúvida nenhuma, como produzindo "o exemplo mais detalhado da maneira pela qual a fenomenologia pode interagir com as ciências e as artes para fornecer um relato descritivo da natureza do ser-no-corpo humano" (2000: 434). [P47]

Luka: Não é hora de ficar com medinho bobo. O que seria da história da humanidade sem as grandes obras de engenharia que parecem desafiar as leis naturais?

Atrizg: Olha, eu to cagando pra leis da natureza. Só quero esta bosta de ponte suporte a fúria das águas desse mar insano e furioso aí embaixo.

Luka: Se chegamos até aqui, podemos seguir com segurança. E vê se te concentras mais na ponte do que no *Plato-Cartesianus*.

> Quando Merleau-Ponty mudou o estudo do "eu penso" para o "eu posso" do corpo, ele colocou o fundamento filosófico para um relato mais processual de como nossa relação com os mundos que habitamos é constituída por nosso envolvimento inter-sensorial e inter-subjetivo com esses mesmos. Entre outros estudiosos, Francisco Varela e seus associados, argumentaram por considerar a experiência e sua relação com o pensamento como processuais – uma visão que desafia o modelo estático idealista. Varela afirma: "Propomos como nome, o termo ativo para enfatizar a crescente convicção de que o pensamento não é a representação de um mundo pré-concebido por uma mente pré-concebida, mas é a determinação de um mundo e de uma mente na base de uma história da variedade das ações que um ser no mundo executa. A abordagem ativa leva a sério, então, a crítica filosófica da ideia de que a mente é um espelho da natureza." (1991: 9) [P48]

Atrizg: Égua. Agora que percebi que esta, é bem diferente daquela ponte de ferro do início de nossa caminhada.

Luka: É sinal de que deslocou a atenção do mar pra ponte.

Atrizg: Aquela ponte do "robô" era de um ferro feio, parecia antigo, desgastado, enferrujado...

Luka: RIBOT!!! A ponte era do Théodule Armand Ribot. Cabeçuda!!!!

Atrizg: (rindo) Ah, dá no mesmo. O que importa é que o material é bem diferente.

Luka: É ferro galvanizado. Resiste muito mais aos processos corrosivos.

> Implícito na teoria de Merleau-Ponty do corpo como um "eu posso" há uma teoria da percepção. A filosofia ocidental há muito vê a percepção e a ação como distintas.) Como Maximilian de Gaynesford explica: "Nesta visão antiga, a mente recebe informações sensoriais de seu ambiente, informações que são então estruturadas por vários processos cognitivos e alimentadas no córtex, motor para produzir ação. Essa visão parece errônea por inúmeras razões neurofisiológicas, comportamentais e filosóficas. Devemos, em vez disso, tratar a percepção e a ação como constitutivamente interdependentes. (2003: 25)" P49

Atrizg: (falando alto) To começando a entender o motivo de usarem este material: o mar parece cada vez mais furioso, por aqui.

Luka: (também falando alto em virtude do barulho do mar) Vamos pegar aquela trila ali à esquerda.

Atrizg: Não ouvi direito, vai na frente.

Luka: (tomando a dianteira e indicando) Dobra nessa bifurcação da James Gibson.

> Um dos primeiros a desafiar a velha visão da percepção e a defender percepção e a ação como interdependentes, foi o psicólogo James Gibson. (...) Gibson adotou uma abordagem radicalmente diferente. Ele rejeitou a noção desenvolvida pela primeira vez por Descartes de que a mente é um órgão separado que opera sobre os dados que os sentidos corporais fornecem. Ele argumentou que: "A percepção [...] não é a realização de uma mente em um corpo, mas do organismo

> como um todo em seu ambiente, e é equivalente ao próprio movimento exploratório do organismo através do mundo. Se a mente se encontra em algum lugar, então, não é "dentro da cabeça" e nem lá fora no mundo. Pelo contrário, é imanente na rede de caminhos sensoriais que são criados em virtude da imersão do perceptor em seu ambiente. (Ingold 2000: 3)" [P50]

Atrizg: (alto) Por que as pontes têm esses nomes esquisitos?

Luka: (alto) Pra homenagear quem as construiu.

Atrizg: (alto) E não tem nenhum João, José, Maria, Ana, Carlos... sei lá. Só esse povo com nome de gente de "nariz em pé".

Luka: (alto) É nome de gente como a gente. A diferença é que são de terras distantes. (indicando) Outra bifurcação. Vamos pelo Alva Noë:

> Um dos defensores dessa nova visão da interdependência da percepção e da ação é o filósofo Alva Noë. (...) A tese de Noë é que "perceber é uma maneira de agir. A percepção não é algo que acontece a nós, ou em nós. É algo que fazemos... o mundo se torna disponível àquele que percebe através do movimento físico e da interação" (2004: 1). (...) Noë argumenta que a percepção é como a sensação de um toque: "O conteúdo da percepção não é como o conteúdo de um quadro. Ou seja, o mundo dado à consciência não se apresenta de uma só vez, tal como o detalhe pode ser visto num quadro. Na visão, como no tato, nós ganhamos a relação perceptual por pesquisa ativa e exploração. (2004: 33)" [P51]

Atrizg: (alto e rindo) O Noë é filho do Noel? Do papai Noel? O Alva, filho daquele de cabelo e barba alva!!!

Luka: (alto) Tem horas que me dá vontade de te jogar no mar. Deixar tudo pra trás e seguir sozinho.

Atrizg: (alto) Deixa de drama. Foi só uma piada inocente. Esta jornada já é tão estressante e cansativa, e se não brincarmos um pouco dá vontade de se jogar no mar mesmo.

Luka: (alto) Certo. Mas não te distrai demais, do contrário podes tropeçar no teu humor e cair lá embaixo do mesmo jeito. (indicando) Outra bifurcação, Tim Ingold é a ponte agora.

> Em paralelo a perspectiva de Noë, o antropólogo Tim Ingold adota uma “abordagem ecológica da percepção” (2000:3) (...). Para Ingold, o “organismo inteiro em seu ambiente” não é um ser limitado, mas sim constituído por um “processo em curso, em tempo real: ou seja, um processo de crescimento ou desenvolvimento” (ibid .: 19- 20). Este processo de crescimento ou desenvolvimento consiste na aquisição de habilidades perceptivas. Para Ingold, a noção de habilidades envolve, mas não deve ser reduzida, habilidades corporais; em vez disso, as habilidades perceptivas são “as capacidades de ação e percepção de todo o ser orgânico (mente e corpo indissolúveis) situado em um ambiente ricamente estruturado” (ibid .: 5). [P52]

Atrizg: (alto) Tudo bem. Mas pelo que to “percebendo”, é possível reagir ao ambiente com “humor” e sem distração. Por exemplo: sigo percebendo a textura da ponte, o som furioso do mar se chocando nas vigas de sustentação, a cor do céu, a tua voz, o vento forte... e ainda sim fazer uma piada com o nome da ponte.

Luka: (alto) Tens razão. Acho que fiquei ligeiramente mareado. Assume à frente, agora. Pega a bússola.

> A experiência perceptiva genuína não depende apenas do tipo e da qualidade da estimulação que recebemos, mas antes é constituída pelo nosso uso ou exercício do conhecimento sensório-motor. “Para que a mera estimulação sensorial constitua a experiência perceptiva – isto é, para que ela tenha um verdadeiro conteúdo que apresente o mundo –, o perceptor deve possuir e usar o *conhecimento sensório-motor*" (ibid .: 10). O conhecimento perceptivo é, portanto, o conhecimento prático, isto é, o saber nasce por meio das interações com o mundo. [P53]

Atrizg: (alto) Acho que não vamos precisar de bússola. Já consigo enxergar um novo entroncamento de pontes bem à frente. (corre até lá)

Luka: (alto) Sem ansiedade, caramba.

Atrizg: Nunca pensei que ficaria feliz em encontrar a ponte de cordas de novo.

Luka: Felizmente, antes de sair voando, a borboleta hiberna em seu casulo.

Atrizg: Até que enfim. Não agüentava mais aquele barulho do mar se chocando com os pitares de ferro.

Luka: O mar continua furioso e barulhento aqui. A diferença é que a ponte está numa altura onde o barulho nos causa menos incômodo.

Atrizg: Já percebi que cada ponte de corda que encontramos é feita de maneira diferente. Esta, por exemplo, parece um triangulo de cabeça pra baixo, feito de três cordas: uma pra andar, e duas pra apoio lateral com as mãos.

Luka: No formato é idêntica à primeira.

Atrizg: Mas tem alguma coisa há mais que não consigo identificar.

Luka: Esta é de fibra de algodão, enquanto àquela era de fibra sintética.

Atrizg: Caramba, é mesmo. Por isso é que dá a sensação de ser leve, suave, macia...

Luka: Preparada pra seguir?

Atrizg: Claro que sim. Este tipo de ponte já conheço há bastante tempo. (segue em frente)

> Desenvolvemos uma bateria ou repertório de habilidades sensório-motoras e modos de estar atentos, que são a base do nosso encontro perceptivo com o mundo. No nível mais simples, possuir conhecimento sensório-motor nos permite, por exemplo, compreender nossa relação espacial com as coisas. (...) No nível mais complexo de modos incomuns de prática de habilidades corporais, há uma forma ou sensação cada vez mais sutil que é intrínseca a atividades corporais específicas, como a prática de *kalarippayattu*, *t'ai chi ch' uan* ou *yoga*, ou ao desempenhar um espetáculo bem ensaiado. (...) À medida que se aprende uma forma específica de movimento, como o *kalarippayattu*, a postura do elefante ou os movimentos de abertura do *t'ai chi ch' uan* na forma reduzida, tanto o padrão quanto a boa qualidade de sua relação com a repetição de cada forma constituem o que Noë descreve como uma forma sensório-motora de conhecimento.
> P54

Atrizg: (bem à frente) Viu só, não tem mais mistério pra mim. Consigo manter o equilíbrio e a tranqüilidade sem grandes solavancos. Bem diferente da primeira experiência. Lembra?

Luka: Que bom! (em solilóquio) Espero que continue assim quando a noite chegar: será preciso acender a chama, cultivá-la e seguir caminhando.

Atrizg: Falou alguma coisa?

Luka: (dissimulando) Pedi pra continuar firme e tranqüila.

> Quando construímos uma marcação de atuação durante os ensaios, como para *Ohio Impromptu*, a marcação constitui uma forma de conhecimento corporificado, sensório-motor para o ator. (...) Essas formas de conhecimento perceptivo não estão presentes em lugar algum no meu cérebro, mas sim, o conteúdo dessa experiência perceptual (passada) está virtualmente disponível e presente para mim, o ator. Faço ajustes no momento, conforme necessário. A forma ou a estrutura da marcação de atuação está disponível para a execução no momento em que iniciamos a entrada na encenação/expressão de cada ação na partitura. A estrutura/forma está disponível como um horizonte de possibilidades. [P55]

Atrizg: Tá anoitecendo. Vamos parar em algum entroncamento, pra descansar?

Luka: (firme) Segue.

Atrizg: Mas daqui a pouco não vai dar pra enxergar nada.

Luka: (firme) Segue!

Atrizg: Que merda!!! Pentelho de buceta escroto!!!

> Quando se inicia uma forma de movimento, ou se quando se executa uma marcação de ação, a relação de cada pessoa com cada repetição específica da mesma forma ou estrutura é semelhante, mas diferente. Idealmente, no momento presente da ação, não se pensa na forma/estrutura, nem se baseia em alguma representação mental dela, nem se tenta reproduzir a experiência da última repetição; em vez disso, se instaura uma certa relação com a forma/estrutura no momento presente da ação através da consciência perceptiva/sensorial desenvolvida. [P56]

Atrizg: Não consigo enxergar mais nada. Égua, não sei o que faço. To "doidinha do meu cu".

Luka: Não vais conseguir continuar no escuro, não és Jedi[207]. Então, o que vais fazer?

Atrizg: Te dá um soco na cara!!!

Luka: Guarda tua energia pra coisa mais importante. Segue em frente, mais adiante encontraremos uma pequena bifurcação iluminada. Já consegues ver?

Atrizg: Ai céus, to fudida. (pausa) Hei to vendo sim (avança).

Luka: Então, aproveita bem...

> 15 de setembro de 2006, o Teatro Gilbert Hemsley, Madison, Wisconsin. Esta noite é a primeira das oito apresentações do Projeto Beckett. Acabamos de receber a nossa chamada de cinco minutos para Ohio Impromptu. Andy Crook (Ouvinte) e eu (Leitor) saímos do nosso camarim, imagens espelhadas um do outro em nossos longos casacos pretos, calças pretas e longas perucas brancas. (...) Entrando no teatro, verificamos a colocação de nossas cadeiras brancas de costas retas, verifiquei com o gerente da casa quanto tempo temos até que eles abrissem as portas e deixassem a plateia entrar. "Três minutos." Tomamos nossos assentos na mesa branca de 4× 8. Andy e eu nos sentamos em nossas cadeiras. (...) "Dois minutos." Eu verifico a colocação precisa do livro na mesa a minha frente. Seguindo o nosso aquecimento vocal anterior, coloco a palma da minha mão direita no meu esterno e repito um conjunto de pulsos vocais fortes e ressonantes – "ha, ha, ha, há" – num tom que vibra o meu esterno. Com meu foco externo dirigido para fora através do teatro, minha voz "soa" tanto no meu corpo quanto no espaço. (...) Nos últimos momentos antes que a casa seja aberta e o público entre, eu "sôo" o texto vendo se eu acerto o ressonador do peito no passo correto na linha de abertura, (...) Minha atenção muda para minha respiração. Eu sigo minha inspiração enquanto ela lentamente cai desce para o meu abdômen. Mantendo minha atenção primária na minha inspiração e expiração, eu abro a minha consciência auditiva para Andy cerca de três passos à minha esquerda... ouvindo a respiração dele.(...) As portas são abertas e o

[207] Referencia aos cavaleiros dos filmes da série Star Wars.

> público, conversando ao entrar, é como uma parede de energia e som que se deslocam para o espaço. Seu som passa por mim. Estou ciente disso, mas não me distraio. Minha consciência sensorial e atenção não são singulares, mas múltiplas, tomando fôlego enquanto tento sincronizar minha respiração com Andy. (...) Seguindo a respiração, quando sinto que o sinal de iluminação está cheio de calor e intensidade, e que a platéia realmente se instalou e a última tosse foi tossida, a primeira linha do texto sai inesperadamente da minha boca. Um tom com pouca cor, mas que, no entanto, ressoa no meu esterno: "Pouco há o que dizer ... Em uma última tentativa .." (...) Assim como minha consciência sensorial/perceptiva está aberta, minha imaginação também está aberta. Ao ler a linha de abertura, as associações momentaneamente se apresentam para mim na periferia da minha consciência/atenção. Normalmente há uma sensação de um fim iminente... o fim *desta* leitura particular da história – só resta uma página para virar neste livro... o fim de uma vida – a de meu pai... a de minha mãe ...Meu próprio ...? P57

Atrizg: Não entendi bulhufas. O que estamos fazendo aqui?

Luka: Querias que visse com os próprios olhos. É uma corda de algodão iluminada pela chama de Zarrilli e Andy Crook.

Atrizg: Quem é Andy Crook? Que chama? Do que está falando?

Luka: Falo da chama de vida que todo atuante deve levar consigo, pra iluminar suas pontes de corda de algodão. A chama é pessoal. Cada um deve acender a sua própria chama. E depois de acesa, cuidar pra que ela não apague durante a travessia.

Atrizg: Ai meu xiri! Só faltava essa. Como é que vou fazer fogo aqui no meio do nada?

Luka: Boa pergunta. Mas isso é problema TEU!!! Continua andando...

> Andy Crook e eu não somos construções abstratas, mas sim pessoas específicas atuando no momento, isto é, sentindo, percebendo e imaginando um para o outro e para o ambiente, como organismos vivos, humanos. Nessa visão, atuar pode ser definido como esse processo psicofísico através do qual um mundo (teatral) é disponibilizado no momento de sua aparência/experiência tanto para

> os atores quanto para o público. No entanto, a descrição literal da atuação acima em *Ohio Impromptu* destina-se a fornecer alguma idéia de quão complexo é o fenômeno encenado e a experiência de atuar no momento em que ela ocorre. P58

Luka: Agora é contigo. Vai na frente e...
Atrizg: (interrompendo) Mas ficou tudo escuro de novo. Como é que acendo a desgraça dessa chama???!!! (a corda balança)
Luka: Ficar estressada só vai trazer mais problemas. Estavas caminhando no escuro antes. Então, deixa de ataque histérico. Sente as cordas e segue em frente.

> À medida que se continua a repetir uma determinada forma ou estrutura ao longo do tempo, um campo maior de experiência se acumula como um campo de possibilidades em expansão. Idealmente, é possível improvisar dentro deste campo maior de possibilidades de movimento/ação. P59

Atrizg: Odeio ficar no escuro.
Luka: Nunca vi ninguém conseguir acender um fósforo no meio de uma ventania.
Atrizg: Que vá pro inferno: a escuridão, o fósforo e a ventania.
Luka: CALA A BOCA!!! (pausa) Sente as cordas.

> O ator envolvido em certas formas de treinamento constrói um repertório de habilidades sensório-motoras que proporcionam várias possibilidades de ação dentro do ambiente teatral. (...) Contudo, as formas também existem com um segundo conjunto de habilidades sensório-motoras – aquelas para aplicação, isto é, como se pode aplicar a energia/consciência a várias estruturas de desempenho ou dramaturgias. P60

Luka: Isso. (pausa) Em silêncio é bem melhor. Continua...

> (...) então o treinamento que os atores realizam deve fornecer-lhes um meio prático e empírico de sintonizar suas percepções conscientes para que elas sejam capazes de ser imediatamente ajustáveis e

> sensíveis ao ambiente de desempenho moldado por uma dramaturgia particular. Este tipo de preparação deve ocorrer em dois níveis: a preparação da percepção consciente do ator, necessária para qualquer ambiente de desempenho e a preparação da consciência perceptual específica para um ambiente de desempenho particular, moldado por cada dramaturgia específica e pela necessidade de cada desempenho específico. [P61]

Luka: (passagem de tempo grande) Leve como algodão. (pausa) Duro como diamante. (pausa) Continua...

> A marcação de atuação de um ator é uma estrutura que está disponível para ele como uma gama de possibilidades baseadas na lógica estética de uma dramaturgia particular. (...) Trazemos o conhecimento sensório-motor acumulado no treinamento e no ensaio para suportar a experiência real de executar a partitura. No momento da apresentação estamos utilizando nossa experiência perceptiva/sensorial e o conhecimento corporificado cumulativo como exploração habilidosa no momento do mundo teatral específico ou ambiente criado durante o processo de ensaio. [P62]

Luka: (passagem de tempo grande) Uma fagulha apenas... Uma centelha... Nada mais que uma faísca... É o necessário para se começar um incêndio.

> De acordo com este paradigma ou meta-teoria alternativa, pode ser mais útil considerar a atuação em termos de sua dinâmica energética do que em termos de representação. Ao invés de representação, um "teatro energético" – um "teatro não de significado", mas de "forças, intensidades, emoções atuais" (Lyotard, citado em Lehmann, 2006). (...) Nessa visão, o ator praticamente negocia, interior e exteriormente, via percepção em ação, em resposta a um ambiente. [P63]

Luka: (contemplando-a) Lindo. Continua andando. Quando o brilho da chama desperta a noite, convida as sombras pra dançar. Loucos, demônios, sátyros, dragões, gênios, xamãs, ninfas, bruxas, ayamis, quimeras, exus, duendes, grifos, pitonisas, ciclopes, gopis, erês, sacis... Dançam incansavelmente festejando a chegada da viajante. Em rodopios flamejantes

ela baila como se fosse a última dança, a última melodia, a última chance de inflamar o próprio ventre fazendo-o arder até o êxtase febril e violento. Incitada pelo alarido eufórico das criaturas da noite, a centelha que lhe consumia o ventre agora transborda pela genitália, pela boca e pelos olhos, a pele se inflama, o coração distribui lava pelas veias, seu sopro vital irradia labaredas... Dança como se fosse a própria chama sagrada de Huehuetotl... Em rodopios efusivos baila com Agni como se fosse o gêmeo Indra... Transubstanciada pela chama, ela não receia, avança rasgando a escuridão da noite despertando com fúria os prisioneiros da caverna. A eles é preciso cantar, a eles é preciso dançar, a eles é preciso queimar, a eles é preciso anunciar: Enquanto houver chama, haverá encontro! Enquanto houver fogo, haverá celebração!

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Com a colaboração de André Barbaault. Trad. Vera da Costa e Silva. 21ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. **Rua de mão única:** infância berlinense. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

GAMA, Joaquim C. M. **Alegoria em jogo**: A encenação como prática pedagógica. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística**. In: **Revista Cena**. Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – Instituto de Artes da UFRGS, n. 7, 2009.

_____. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico.** In Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN. Vol. 01, nº 01, Jan-Jun, 2014.

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

CITAÇÕES ORIGINAIS

Referência Bibliográfica do Original:

ZARRILLI, Phillip. **Psychophysical Acting: An intercultural approach after Stanislavski.** First published 2009 by Routledge 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon ox14 4RN. Simultaneously published in the USA and Canada by Routledge 270 Madison Avenue, New York, NY 10016.

P1 – Do original: "*A landscape made of bridges*". (p. 12)

P2 – Do sutítulo original "*Historical context".* (p. 25)

P3 – Do subtítulo original: "*Part I – What is the actor's work*?" (p. 24).

P4 – Do original: "*Stanislavski was the first to use the term "psychophysical" (psikhofizicheskii) to describe an approach to Western acting focused equally on the actor's psychology and physicality applied to textually based character acting*." (p. 25).

P5 – Do Original: "*Key elements of Stanislavski's constantly evolving psychophysical approach to acting ere drawn from two main sources—the work of psychologist Théodule Armand Ribot (1839–1916) and the limited versions of Indian yoga available to Stanislavski in turn-of-the-century Russia, filtered through the then popular occultism and spiritualism* (Wegner 1976: 85–89; Carnicke 1993: 131–145; White 2006: 73*). From his early focus on affective memory to his later method of physical actions, Stanislavski always* ***attempted*** *to overcome what divided 'mind from body, knowledge from feeling, analysis from action' (Benedetti 1982: 66)"*. (p. 25).

P6 – Do original: "*[Ribot's] psychophysical theories […] state that the mind and body are a unit, and that emotions cannot be experienced without physical sensation […] As Stanislavski writes in An Actor Works on Himself, Part I, 'In every physical action there is something of the psychological, and in the psychological, something of the physical.' (Carnicke 1998: 178)*" (p. 25)

P7 – Do Original: "*Stanislavski uses the term 'psychophysical' with its most obvious and commonplace meaning: 'interrelating or existing between the physical and the psychic,' or 'partaking of both physical and psychical' (Webster's Third International Dictionary, 1976: 1833). Certainly the actor's work takes*
place in this territory between what we in the West think of as the 'physical' and the 'psychic' or the 'outer' and the 'inner.' But what constitutes each element of this compound? What is the relationship between physical and psychic, outer and inner? Is it possible to develop a language and theory of acting which do not fall prey to our inherent Western body–mind dualism?" (p. 31)

P8 – Do Original: "*From the mid-nineteenth through the twentieth century various versions of psychology have come to determine how Westerners usually think and talk about 'the self,' experience, and one's 'inner' life, including the "emotions." As particular assumptions about the 'self' and subjectivity have become normative, they appear sufficiently commonplace to hide their historical invention. But as Pfister explains in Inventing the Psychological, it is crucial 'to reassess the (unhistorical) premise ... that the psychological is a universal, a 'fixed principle of intelligibility,' a basis – established by psychologists – for the explanation of motivation, character, and behavior' (Pfister and Schnog 1997: 42). Historians, sociologists, psychologists, actors, and theorists of acting alike should 'scrutinize and contextualize 'the psychological' itself as a historical category, a phenomenon whose cultural meanings and social significance have altered over time and thus require explanation' (Pfister 1997:42*)." (p.31)

P9 – Do original: "*Stanislavski described how the actor's 'physical score', once perfected, must go beyond 'mechanical execution' to a 'deeper' level of experience which 'is rounded out with new feeling and… become[s], one might say, psychophysical in quality' (1961: 66). In My Life in Art, Stanislavski described the actor's optimal state of awareness or concentration as one in which he 'reacts not only on his sight and hearing, but on all the rest of his senses. It embraces his mind, his will, his emotions, his body, his memory and his imagination'(1948: 465). Stanislavski's ideal was that 'in every physical action ... there is concealed some inner actionn, some feelings' (1961: 228)*." (p. 26)

P10 – Do original: "*Although his knowledge of yoga was limited and may have been drawn exclusively from books in his library, Stanislavski adapted specific yoga exercises and principles to help attune and heighten the actor's sensory awareness in performance. Arguably the most important material element Stanislavski borrowed from yoga was prana (or the Sanskrit compound, prana-vayu)—the breath(s), wind, vital energy, or life-force understood to circulate within. Stanislavski provided a fairly accurate description of the movement of prana as it is experienced within as follows: "'Prana moves, and is experienced like mercury, like a snake, from your hands to your fingertips, from your thighs to your toes […] The movement of prana creates, in my opinion, inner rhythm'" (Carnicke1998: 141).*" (p.26)

P11 – Do original: "*We worked a great deal on concentration. We imagined a circle around us and sent 'prana' rays of communication into the space and to each other. Stanislavski said 'send the prana there – I want to reach through the tip of my finger—to God—the sky—or,*

later on, my partner. I believe in my inner energy and I give it out—I spread it.'(White 2006: 79)." (p. 26)

P12 – Do original: "*Stanislavski's legacy is profoundly diverse. It is like an aging oak tree—each major branch with its own unique twists, turns, knots, etc.—some of which turn in on themselves. The primary trunk and many of its major branches include those primarily concerned, as was Stanislavski himself, with textually based character acting. Some of these branches were developed by those who studied and/or worked directly with Stanislavski and remained in Russia, such as Maria Osipovna Knebel (1898–1985) or Vasily Osipovich Toporkov (1889–1970) (Carnicke 1998: 151). Others were developed by those who worked and trained for a while with Stanislavski, but emigrated from Soviet Russia to the West. First among them were Richard Boleslavsky and Maria Ouspenskaya who founded the American Laboratory Theater (1923–1926). Michael Chekhov (1891–1955) founded the Chekhov Theatre Studio at Dartington Hall, UK (1936–1938) and on emigration to the United States further developed his own approach in Ridgefield, Connecticut (1938–1942) and later in Hollywood*." (p. 26-7)

P13– Do original: "*Sharon Carnicke reports how Soviet authorities were so troubled by the idealism of Hindu philosophy informing parts of Stanislavski's work that 'censors attacked Stanislavski's interest in yoga,' expunged prana from the 1938 Russian edition of Stanislavski's acting manual, and emphasized his late method of physical actions while obscuring the importance of symbolism, formalism, and yoga in his work (1998: 144; 1–2). / In the United States the highly problematic English translations of Stanislavski's work by Elizabeth Hapgood (Stanislavski 1936, 1949, 1961), the dominance of American method versions of Stanislavski's approach, and 'a Freudian-based, individually oriented ethos […] privileged the psychological techniques of Stanislavski's System over those of the physical' (Carnicke 1998: 1). This early preoccupation in the United States with psychology and the creation of a truthful emotional life for the character meant that, like the Soviet version, the importance of symbolism, formalism, and yoga in Stanislavski's ever-evolving system were also obscured*." (p. 27)

P14 – Do original: "*When Stanislavski and the Moscow Art Theatre eventually toured America during 1923–1924, American actors came to know a particular version of Stanislavski based on the realist repertory the company performed and on a series of public lectures about Stanislavski's acting system. While in the US the Moscow Art Theatre performed four plays from their well-established early repertory – Alexei Tolstoy's Tsar*

Fiodor, Maxim Gorky's The Lower Depths, and Anton Chekhov's The Cherry Orchard and Three Sisters (Benedetti 1999: 282–287). There were no performances of Stanislavski's more experimental work, such as Maeterlinck's symbolist plays. / American actors were so curious about Stanislavski's 'system' that he gave permission for his former student and assistant on the tour, Richard Boleslavsky, to give a series of six public lectures. At precisely the time when Stanislavski was 'placing greater emphasis on physical tasks and physical actions' in the development of his own process, 'Boleslavsky stressed the importance of emotion memory, developing the technique beyond Stanislavski's original practice' (Benedetti 1999: 286). The combination of performances from the realist repertory and Boleslavsky's lectures created a distorted and incomplete picture of Stanislavski's directorial interests as well as his approach to acting." (p. 28)

P15– Do original: "*Arguably the most influential of those who trained with Boleslavsky and Ouspenskaya at the American Laboratory Theater but never directly with Stanislavski was Lee Strasberg (1901–1982) – the individual most identified with the development of American method acting. (...) He focused on developing an actor who 'can create out of himself' ... To do this the performer must 'appeal to the unconscious and the subconscious' (Krasner 2000a: 134). Through exercises in 'sense memory', the actor 'recalls important events in their life, and then tries to remember only the sensual facets' (ibid.:132). Exercising one's 'affective memory' the actor experiences remembered emotion leading to a release of the actor's emotions on stage (ibid.: 133). Strasberg warned actors that emotion 'always should be only remembered emotion. An emotion that happens right now spontaneously is out of control—you don't know what's going to happen from it…' (ibid.: 136). In spite of such warnings the firm foundation of Stanislavski's system as Strasberg taught it lay in finding 'emotional truth' (Smith 1990: 424–425*)". (p. 28)

P16 – Do original: "*When describing how the actor creates a character Moore gives the impression that the character is an object logically constructed by the mind (psycho) through textual analysis, and then literally put* ***into*** *the physical body in performance. For Moore, the mind is a container—a place where the "emotions" are "stored" (1979: 65) to be re-lived in the act of performance. For Moore, the mind asserts "conscious control" over the body and experience (ibid.:34). She tells one of her students, "let your body express what you have* ***in*** *your mind," (ibid.: 35, emphasis added). She invites the students to take an image* ***in*** *mind, and then "make sure that your body expresses it" (ibid.: 37). What is first* ***in the mind*** *is then put* ***into the body****. She instructs people to "think, think and make your body project what is* ***in***

your mind" (ibid.: 42, emphasis added). The mind as a container of images remains separate from the body. Control is provided by what Moore variously calls "thinking," "logic," or "conscious control," i.e., the Cartesian rational mind. It is assumed that whatever is "in the mind" can be transferred into the body. Precisely ***how*** *this transfer from mind to body takes place is never discussed*." (p.30)

P17 – Do original: "*Two of many other approaches to Stanislavski-based work in America were created when Stella Adler (1901–1992) and Sanford Meisner (1905–1997)—both of whom were members of the Group Theater and worked with Strasberg—each broke with him in 1934 and 1935 respectively. Adler's 1934 break with Strasberg was prompted by five weeks of work with Stanislavski himself in Paris on a role in Gentlewoman. / 'What struck Adler most was Stanislavski's insistence on physical action as the basis for building a performance, his rejection of any direct approach to feelings and his abandonment, except as a last resort, of Emotion Memory, which, under the influence of Boleslavsky, had become a feature of Stanislavskian acting in America' (Benedetti 1999: 351)*". (p.29-30)

P18 – Do original: "*From within the Stanislavski lineage, professional actress, author, and teacher Bella Merlin has recently suggested that it is time to move beyond Stanislavski, i.e., beyond the limitations of earlier versions of Stanislavski and into a direct encounter with the late Stanislavski as practiced and taught in Russia. (...) Merlin provides an articulate, no-nonsense, and pragmatic reappraisal of Stanislavski's psychophysical process in light of recent teaching of Stanislavski in Russia and scholarship on postmodern dramatic structure and the historical Stanislavski (Carnicke 1998). / Focusing in particular on Stanislavski's process of "active analysis" developed toward the end of his career, the actor constantly works on her feet through improvisation. The emphasis is "on acting, doing, experiencing, playing" (Merlin 2001: 253). Merlin provides a comprehensive, practical approach to Stanislavski in which there is 'no divide between body and psychology, but rather a Continuum' (ibid.: 27). The optimal state of Merlin's psychophysical actor is helpfully described as one of 'constant inner improvisation' (ibid.: 28) – a state in which the actor opens out to, acts within, and responds to the performative environment she inhabits in the moment.*" (p. 30-1)

P19 – Do subtítulo original: "*Beginning with the breath*". (p. 35)

P20 – Do original: "*stillness at the center*". (p.35)

P21– Do original: "*standing still while not standing still*" (Zarrilli, 2009, p.35).

P22 – Do original: "*Training the actor to "stand still while not standing still" necessarily means a transformation of the practitioner's relationship to his body and mind in practice, and also of how one conceptualizes the relationship between body and mind*." (p. 35)

P23 – Do original: "*I begin with my own experience of this process of transformation to illustrate the commonplace confusions as well as the idiosyncrasies characteristic of this twofold process. My story takes place between the fields of play on which many American males of my age were enculturated to particular practices and paradigms of the body–mind relationship, and Kerala, South India's kalaris or gymnasia-cum-temples and stages where practitioners of kalarippayattu and kathakali dance-drama are enculturated to a very different understanding and practice of the body–mind relationship.*" (p. 35)

P24 – Do original: "*Simultaneously, through the long process of repetition of basic forms of practice, I gradually began to sense a shift in the quality of my relationship to my bodymind in exercise or on stage – I was discovering an internal energy which I was gradually able to control and modulate physically and vocally whether in performance or when extending my breath or energy through a weapon when delivering a blow. I was moving from a concern with the physical, external form to awareness of the subtler internal (psycho-) dimension of how to fully embody an action. My body and mind were beginning to become one in practice. I was able to enter a state of heightened awareness of and sensitivity to my bodymind and breath in action within, and simultaneously keep my awareness and energy open to the immediate environment. I was beginning to discover how not to stand still, while standing still. / I emphasize beginning because every day of practice during my initial periods of training in India I watched a master such as Govindankutty Nayar actualize this optimal state of 'standing still while not standing still'. For example, when he performed the kalarippayattu lion pose, behind the momentary stasis was a palpable inner fullness reflected in his concentrated gaze and in his readiness to respond—animal-like—to anything that might happen in the immediate environment. Govindankutty Nayar was inhabiting a state in which, like Lord Brahman the thousand-eyed, "the body becomes all eyes" (meyyu kannakuka). From my perspective, when the 'body is all eyes" one is "standing still yet not standing still'. This is the optimal state of readiness that the actor ideally inhabits.*" (p. 37)

P25 – Do original: "*When A. C. Scott established the Asian Experimental Theater Program in 1963 and first encountered American actors, he observed how:'I was worried by the casual naturalism [American acting students] regarded as acting, impressed by the vitality they needlessly squandered, staggered by their articulate verbosity on the psychological nature of*

theatre, and dismayed by their fragile concentration span, which manifested itself in a light-hearted attitude toward discipline that seemed to arise from an inability to perceive that a silent actor must still remain a physical presence on both the stage and the rehearsal floor' (Scott 1993: 52)." (p.38)

P26 – Do original: "*Scott began to use taiqiquan to train actors ''long before the present interest in Asian physical training forms had swept over America" (Scott 1993: 52). Implicit in Scott's use of taiqiquan as an actor-training discipline was not only a rejection of American actors' exclusive attention to a psychologically/behaviorally based paradigm of acting, but also an attempt to actualize an alternative psychophysical paradigm."* (p. 38)

P27 – Do original: "*In this, Scott was inspired by Jacques Copeau, by his own experience of practicing taiqiquan, and by the religio-philosophical assumptions which inform such traditional Asian practices. In 1913 Copeau, with Charles Dullin and Louis Jouvet in his troupe of eleven, retired to the French countryside to train and prepare a company and repertoire. (...) To accomplish this state of motionlessness, Copeau wanted to develop a form of training the actor which was not that of the athlete for whom the body remains an instrument or tool. He wanted a training through which 'normally developed bodies [become] capable of adjusting themselves, giving themselves over to any action they may undertake'. (...) Whatever they do should be done with simplicity in a state of sincerity, that is, 'a feeling of calm and power … that allows the artist … at the same time to be possessed by what he is expressing and to direct its expression' (Cole and Chinoy 1970: 220)"* (p.39)

P28 – Do original: "*Drawing on my years of sustained kalarippayattu training with Gurukka Govindankutty Nayar, C. Mohammed Sherif, Sreejayan Gurukkal, Mohamedunni Gurukkal, and Raju Asan, taiqiquan training with A. C. Scott, and hatha yoga training with Chandran Gurukkal and Dhayanidhi, I have woven together a complementary set of psychophysical disciplines that begins and ends each day of training with a series of simple, breath-control exercises. The training begins with the breath because it offers a psychophysical pathway to the practical attunement of the body and mind. Attentive breathing provides a beginning point toward inhabiting an optimal state of bodymind awareness and readiness in which the 'body is all eyes' and one is able to 'stand still while not standing still.'".* (p. 39)

P29 – Do original: "*Using hatha yoga, taiqiquan, and kalarippayattu allows participants to explore three corporeal disciplines each of which requires them to garner and manifest their energy in qualitatively different modes of embodiment and expression. In hatha yoga, one is*

physically still, but one's inner energy is internally active, enlivening the pose. Based on the yoga paradigm, kalarippayattu has moments of stasis within sequences that are dynamic and fluid, and manifest tremendous power and energy. While beautiful in its flow, its sequences have sharp, strong, percussive, immediate releases of energy in some of its kicks, jumps, and steps. In contrast, the taiqiquan is soft, circular, yet behind that softness is power and a grounded strength". (p.44)

P30 – Do original: "*The process of training is at first pre-performative. The initial concern is not on the end – on performance per se – but rather on having the actor take the necessary time to work on himself. The self on which one works is not the psychological/behavioral self, but rather the psychophysical self – the experiential/perceiving self constituted in the moment by sensory awareness, perception, and attentiveness to one's bodymind in the act of doing and as responsive to the environment. By staying inside the exercises, by not allowing one's mind to wander from attentiveness to the ever-present breath and yet keeping an open awareness to the environment, the practitioner begins a process of exploring the subtleties of the relationship between the physical and mental/cognitive/perceptual elements woven simultaneously together and at play in embodied work.*" (p. 43-4)

P31 – Do original: "*Keeping one's external eye focused through a point ahead, and keeping the inner eye focused on tracking inhalations/exhalations to and from the region below the navel is a way of keeping our busy, analytical, squirrel-like minds occupied. (...) Ideally one does not think about the exercise, but by being attentive to the breath and literally following it on its journey inside the bodymind and back up, one is more likely to stay inside the doing. The practitioner enters into a relationship to the breath through the doing. After several repetitions of these initial breathing exercises, I invite the practitioner to 'Imagine that your eyes have literally been relocated to the lower abdomen, approximately two inches below your navel. 'Look' through the point of external focus ahead from this place below the navel.'"* (p.39)

P32 – Do original: "*Stand with the feet at shoulder width, knees unlocked, hands at your sides, keeping the external eye/gaze focused straight ahead, but through the point on which your eyes are focused. Keeping the feet firmly rooted to the ground through the soles of the feet and the external gaze straight ahead, allow the inner eye to focus on the breath. Keeping the mouth closed, follow the path of the breath on the inhalation, tracking its path through the nose, and down, to the region about two to three inches below the navel. As the breath arrives in this region, let it fill out, expanding the diaphragm. Keeping the inner eye focused on the*

breath, follow the exhalation from below the navel up through the torso, out through the nose, all the time keeping the sense of the breath's connection to the navel region as the diaphragm contracts. Repeat on an inhalation following the breath down, and on an exhalation following the breath back up and out. If there is a distraction, acknowledge it, then bring your attention and focus back to following the in-breath or the outbreath. Sense the moment of initiation of the in-breath, its continuation as it is drawn in and down, and the moment of its completion. Sense the space between this moment of completion of the inbreath, and the moment of initiation of the out-breath. This space between is that place where the potential for impulse and action reside; therefore, it is the space where acting begins." (p.40)

P33 – Do original: "*Keeping the external eye focus on the horizon through the point ahead, and keeping the inner eye following the breath, enter an active engagement with the following:'Imagine that there is a clear, calm pool of water located in the lower abdomen two inches below the navel—that point from which you are looking. Imagine that this clear calm pool reaches down ... through your thighs ... knees ... calves ... and right through the feet and floor to the earth below. This constant, clear pool of water is always present and available to you. Imagine that from this clear calm pool, there is a small but continuous stream of water that begins to rise up from the pool ... up through your lower torso ... your chest ... your right shoulder ... Keep that stream always connected to the pool below, and from the pool downward through your feet ... it continues to flow through the right shoulder, upper arm, right elbow, forearm, and through the palm and fingertips of the right hand ... The invisible but continuously flowing stream of water is gushing out through the fingertips now and through the floor... Redirect that flow slowly by allowing the arm/hand to rise to shoulder height. The continuous flow of the stream of water is now directly ahead, out through the wall ahead toward the vanishing point on the horizon toward which you are looking. [The helper is invited to step next to the doer, placing one hand just above the elbow, and the other under the wrist.] As the helper places her hands, do not get distracted. Keep following the breath. Keep the image of water flowing constantly out through the fingertips from the clear, calm pool. Helpers apply a small amount of pressure ... more ... now maximum.*'". (p 42-3)

P34 – Do original: *"When practicing psychophysical exercises like yoga, kalarippayattu, and taiqiquan, under the watchful tutelage of a master teacher, we assume that there will be a progressive alteration and refinement in the body–mind relationship which is different from the normative, everyday body–mind relationship. As we have seen, such practice begins with*

the external body and progresses from the outside inward toward realization of an ever more subtle and refined relationship in practice." (p. 49)

P35 – Do original: "*Phenomenologically speaking, one can never experience an independent mind or body … 'Mindaspects' and 'body-aspects' have been abstracted so frequently that there is a tendency to believe that these terms have exact independent experiential correlates … Although there may be mindaspects and body-aspects within all lived experience, the presence of either one includes experientially the presence of the other. This relationship may be described as being 'polar' rather than 'dual' because mind and body require each other as a necessary condition for being what they are. The relationship is symbiotic.* (*Shaner 1985: 42–43*)." (p. 46-7)

P36 – Do original: "*Shaner differentiates between three modes of bodymind awareness (Chart 1). At one end of the spctrum is the type of 'reflexive, discursive consciousness' (1985: 48)—third-order bodymind awareness in which the kinesthetic dimension is least evident. In this mode of consciousness we are using the right side of our brain to analyze a mathematical problem, solve a puzzle, or score an acting script. We can become completely absorbed in thinking about something and momentarily forget we have a body. As I write this sentence I am exercising propositional, analytical knowledge in order to communicate about the complex processes of training, acting, etc. I am obviously not doing acting, but writing about and helping the reader think about the phenomenon of acting as an embodied process. We are both using third-order awareness as we write and/or read. Analysis and understanding of a specific dramatic text is of course an important part of preparing to play a specific role; however, analysis and/or scoring are forms of preparation for approaching the embodiment of a role.*" (p. 47)

P37 – Do original: "*At the other end of the spectrum from propositional forms of knowledge is first-order bodymind awareness, which is pre-reflective. Imagine that you are out for a walk in the woods. You are not intent on going anywhere specific. There is nothing specific on your mind. You are simply walking, and in a state of being open, listening to the environment. Our lived experience in this state is at its most naive, natural, or innocent. There is no intentionality in our walking, thinking, doing. In this state 'one might suggest that we think with our body and act with our mind and vice versa' (1985: 46)*." (p. 47)

P38 – Do original: "*Second-order bodymind awareness is also pre-reflective, but with a difference. This is hat optimal state of being/doing one accomplishes through assiduous*

modes of embodied practice such as martial arts, yoga, or acting. It is a non-intentional state of 'presencing' (Shaner 1985: 52–53) in which the 'horizon is a gestalt' of possibilities. This horizon of possibilities is the structure of a martial arts sequence, a yoga pose, or the acting score developed in rehearsals. At first an exercise or action may be filled with intentionality – we are trying to do it rather than simply doing it." (p. 47)

P39 – Do original: "*In second-order awareness, both bodily tensions and mental intentions therefore recede into the background. 'Tensions and intentions are like mud put into a clear stream ... They dam the flow of presencing and muddy one's awareness ... When tensions and intentions are neutralized, one's responsiveness to the situation may be immediate' (ibid.). In second-order bodymind awareness one also "thinks with the body and acts with the mind" but one does so while embodying the structure or form within which one acts. In performance, our consciousness/awareness is polar, i.e., it moves un-selfconsciously between bodily and perceptual elements within the structured activity.*" (p. 47)

P40 – Do original: "*Non-Western philosophical systems and their related disciplines of practice have long recognized that 'the mind-body issue is not simply a theoretical speculation but it is originally a practical, lived experience (taiken), involving the mustering of one's whole mind and body. The theoretical is only a reflection of this lived experience' (Yuasa 1987: 18). Except for the phenomenological movement, the Western philosophical tradition has always asked, what is the relationship between the mind and the body? In contrast, Eastern body-mind theories begin by asking, 'How does the relationship between the mind and body come to be (through cultivation)? Or What does it become?' (Yuasa 1987: 18*)." (p. 49)

P41 – Do original: "*But what, precisely, is acquired or brought to accomplishment through long-term bodily based training? First, to be accomplished is to acquire a certain type and quality of relationship between the doer and the done. The accomplished practitioner is one who has achieved and is able to manifest in practice a heightened and focused (internal and external) relationship to specific acts: the object of meditation for the practitioner of meditation, the target for the martial practitioner, and the tasks within the actor's performance score*." (p. 49)

P42 – Do original: "*In finding a means to overcome the separation between the mind and body, a psychophysiological understanding and practice of acting make available to the actor an alternative to the too often cognitively based model of the psychological/behavioral*

creation of the character. Practice of disciplines such as taiqiquan, kalarippayattu, and yoga allows actors to discover the breath-in-the body and, through acting exercises, to apply this qualitative body-awareness to performance." (p. 54)

P43 – Do original: "*Yuasa asserts that the ki-sensitive person, through disciplines such as the martial arts, has activated 'a mediating system that links the mind and the body' (ibid.: 59), thereby overcoming Descartes's mind–body dichotomy. For Yuasa the internal flow of ki-energy brings into awareness what he calls the "emotion–instinct circuit." The individual who actualizes an intuitive awareness of ki-energy and is able to channel this energy throughout the body is able to control and extend it out from the body, whether through vocal or physical action or into active images.*" (p. 55)

P44 – Do original: "*How unimaginatively we have conceived of the imagination. Under the influence of Cartesian dualism, the imagination is too often considered to be simply an image conceived of as something in the mind. From the points of view of Yuasa and phenomenology, imagining is a psychophysiological act of the entire bodymind. For the actor, to actualize an image, such as visualizing the seagull in Chekhov's play by the same name, means much more than seeing the gull projected onto the screen of one's mind. The actor trained through the body, who has begun to actualize ki-sensitivity, should be able intuitively to actualize a full-bodied connection to that image which is palpable through the actor's body—from the soles of the feet through the eyes to the top of the head*." (p. 55-6)

P45 – Do original: "*An enactive approach to acting and embodiment."* Último tópico do capítulo. (p.58)

P46 – Do original: "*Several complementary methodological tools are used to address the body–mind relationship in acting in this chapter—the post-Merleau-Ponty phenomenology of Alva Noë (2004), Drew Leder (1990), Shigenori Nagatomo (1992a, 1992b), and Yuasa Yasuo (1987, 1993); the philosophical linguistics of George Lakoff and Mark Johnson (1999, 1980; Johnson 1987) which reconsider the foundational role of embodiment and experience in linguistic/cognitive formations; cognitive science as developed in the work of Francisco Varela and associates (1991) and James Austin (1998); and an ecological approach to perception developed by social anthropologist Tim lngold (2000)*." (p. 63)

P47 – Do original: "*Rejecting the exclusive assumption of the natural sciences and modern psychology that treated the physical body (Körper) as a thing, object, instrument, or machine under the command and control of an all-knowing mind, and thereby challenging the*

Cartesian cogito, Merleau-Ponty (re)claimed the centrality of the lived body (Leib) and embodied experience as the very means and medium through which the world comes into being and is experienced.(...)For Merleau-Ponty, the focus of philosophical inquiry shifted from "I think" to an examination of the "I can" of the body, i.e., sight and movement as modes of entering into intersensory relationships with objects, or the world (1964: 87). Dermot Moran summarizes Merleau-Ponty's contribution as undoubtedly producing "the most detailed example of the manner in which phenomenology can interact with the sciences and the arts to provide a descriptive account of the nature of human bodily being-in-the-world" (2000: 434)." (p. 63-4)

P48 – Do original: "*When Merleau-Ponty shifted from an examination of 'I think' to the 'I can' of the body, he laid the philosophical foundation for a more processual account of how our relationship to the worlds we inhabit is constituted by our inter-sensory and inter-subjective engagement with those worlds. The actor, like other skilled practitioners, ideally gains the ability to inhabit a particular world of the 'I can'. Among other scholars, Francisco Varela and his associates have argued for viewing experience and its relationship to cognition as processual—a view which challenges a static, essentialist, representational model: We propose as a name the term enactive to emphasize the growing conviction that cognition is not the representation of a pregiven world by a pregiven mind but is rather the enactment of a world and a mind on the basis of a history of the variety of actions that a being in the world performs. The enactive approach takes seriously, then, the philosophical critique of the idea that the mind is a mirror of nature. (1991: 9).*" (p. 64)

P49 – Do original: "*Implicit in Merleau-Ponty's theory of the body as an 'I can' is a theory of perception. Western philosophy has long viewed perception and action as distinct. As Maximilian de Gaynesford explains,On this old view, the mind receives sensory information from its environment, information which is then given structure by various cognitive processes and fed into the motor cortex to produce action. This view seems erroneous for numerous neurophysiological, behavioural and philosophical reasons. We should, instead, treat perception and action as constitutively interdependent.(2003: 2)*". (p.64)

P50 – Do original: "*One of the first to challenge the old view of perception and to argue for perception and action as interdependent was psychologist James Gibson. (...) Gibson took a radically different approach. He rejected the notion first developed by Descartes that the mind is a separate organ that operates on the data the bodily senses provide. Gibson argued that 'Perception [...] is not the achievement of a mind in a body, but of the organism as a*

whole in its environment, and is tantamount to the organism's own exploratory movement through the world. If mind is anywhere, then, it is not "inside the head" rather than 'out there' in the world. To the contrary, it is immanent in the network of sensory pathways that are set up by virtue of the perceiver's immersion in his or her environment.' (Ingold 2000: 3)". (p. 65)

P51 – Do original: "*One proponent of this new view of the interdependence of perception and action is philosopher Alva Noë.(...) Noë's thesis is that 'perceiving is a way of acting. Perception is not something that happens to us, or in us. It is something we do … the world makes itself available to the perceiver through physical movement and interaction' (2004: 1). (...) Noë argues that perception is like the sense of touch. '[T]he content of perception is not like the content of a picture. In particular, the detailed world is not given to consciousness all at once in the way detail is contained in a picture. In vision, as in touch, we gain perceptual content by active inquiry and exploration.' (2004: 33)*." (p. 65)

P52 – Do original: "*Paralleling Noë's perspective, anthropologist Tim Ingold takes an 'ecological approach to perception' in which the sentient, perceiving person is considered an organism like other organisms (2000: 3). (...)For Ingold the 'whole-organism-in-itsenvironment' is not a bounded entity, but rather is constituted by an ongoing "process in real time: a process, that is, of growth or development" (ibid.: 19–20). This process of growth or development consists of the acquisition of perceptual skills. For Ingold the notion of skills incorporates, but should not be reduced to, bodily based skills; rather, perceptual skills are 'the capabilities of action and perception of the whole organic being (indissolubly mind and body) situated in a richly structured environment' (ibid.: 5)*." (p. 65-6)

P53 – Do original: "*Genuine perceptual experience does not just depend on the type and quality of stimulation we receive, but rather is constituted by our use or exercise of sensorimotor knowledge. 'For mere sensory stimulation to constitute perceptual experience – that is, for it to have genuine world-presenting content – the perceiver must possess and make use of sensorimotor knowledge' (ibid.: 10). Perceptual knowledge is therefore practical knowledge, i.e., one knows how*." (p. 66)

P54 – Do original: "*We develop a battery or repertoire of sensorimotor skills and ways of being attentive which are the foundation for our perceptual encounter with the world. At the simplest level, possessing sensorimotor knowledge allows us, for example, to grasp our spatial relationship to things. (…) At the more complex level of non-ordinary modes of skillful*

embodied practice, there is an ever subtler shape or feel that is intrinsic to specific bodily based activities such as the practice of kalarippayattu, taiaiauan, or yoga, or when performing a well-rehearsed performance score. (...)As one learns a specific form of movement, such as kalarippayattu's, elephant pose or the opening moves of short-form taiqiquan, both the pattern and the optimal quality of one's relationship to the repetition of each form constitute what Noë describes as a form of sensorimotor knowledge." (p.66)

P55 – Do original: "*When we construct an acting score during rehearsals, as for Ohio Impromptu, the score constitutes a form of embodied, sensorimotor knowledge for the actor. (...)These forms of perceptual knowledge are not present somewhere in my brain, but rather, the content of this (past) perceptual experience is virtually present to me, the actor, as available. I make adjustments in the moment as necessary. The form or structure of the acting score is available for inhabitation at the moment we initiate entry into embodying/expressing each action in the score. The structure/form is available as a horizon of possibilities.*" (p. 67)

P56 – Do original: "*When one initiates a form of movement, or enacting an acting score, one's relationship to each specific repetition of that same form or structure is similar, yet different. Optimally, in the present moment of doing one does not think about the form/structure or draw upon some mental representation of it or try to reproduce the experience of the last repetition; rather, one enters a certain relationship to the form/structure in the present moment of doing through one's cultivated perceptual/sensory awareness.*" (p. 67)

P57 – Do original: "*September 15, 2006, the Gilbert Hemsley Theatre, Madison, Wisconsin. Tonight is the first of eight performances of The Beckett Project. We have just received our five-minute call for Ohio Impromptu. Andy Crook (Listener) and I (Reader) leave our dressing room, mirror images of one another in our long black coats, black trousers, and long white wigs. (...)Entering the theater we double-check the placement of our straight-backed white chairs, check with the house manager about how much time we have until they want to open the doors and let the audience enter. 'Three minutes.' We take our seats at the 4' × 8' white table. Andy and I settle into our chairs. (...) 'Two minutes.' I double-check the precise placement of the book on the table before me. Following up on our earlier vocal warm-up, I place the palm of my right hand on my sternum and repeat a set of strong, resonant vocal pulses – 'ha, ha, ha, ha' – in a pitch that vibrates my sternum. With my external focus directed outward through the theater, my voice 'sounds' both my body and the space. (...)In the final few moments before the house is open and the audience enters, I 'sound' the text by*

seeing if I hit the chest resonator at the correct pitch on the opening line, (...) My attention shifts to my breath. I follow my in-breath as it slowly drops in and down to my lower abdomen. Keeping my primary attention on my in-breath and out-breath, I open my auditory awareness to Andy about three feet to my left. (...)The doors are opened, and the audience, chatting as they enter, are like a wall of energy and sound moving into the space. Their sound passes through me. I am aware of it, but not distracted by it. My sensory awareness and attention are not singular, but multiple – taking in my breathing as it begins to synchronize with Andy's. (...) Following my breath, when I sense the lighting cue is at its full warmth and intensity, and that the audience has indeed fully settled and the last cough has been coughed, the first line of the text unexpectedly comes out of my mouth riding a breath on a pitch with little color but that nevertheless resonates in my sternum: 'Little is left to tell' ... In a last attempt… (...) Just as my sensory/perceptual awareness is open, my imagination is also open. As I read the opening line, associations momentarily present themselves to me at the periphery of my consciousness/awareness. Usually there is a sense of an impending end ... the end of this particular reading of the story—there is only one page left to turn in this book ... the end of a life —my father's ... my mother's ... my own ...?" (p. 61-2)

P58 – Do original: "*Andy Crook and I are not abstract constructs, but rather specific persons acting, i.e., sensing, perceiving, and imagining as living human organisms in the moment to each other and to the environment. In this view, acting may be denned as that psychophysiological process by means of which a (theatrical) world is made available at the moment of its appearance/experience for both the actors and audience. However pedestrian, the above description of acting in Ohio Impromptu is intended to provide some idea of just how complex the embodied phenomenon and experience of acting is at the moment it takes place.*" (p. 62)

P59 – Do original: "*As one continues to repeat a particular form or structure over time, a larger field of experience accumulates as an expanding field of possibilities. Ideally one is able to improvise within this larger field of possibilities for movement/action.*" (p.67)

P60 – Do original: "The actor engaged in certain forms of training builds a repertoire of sensorimotor skills which afford various possibilities of action within the theatrical environment.(…) however, the forms also exist with a second set of affordances—those for application, i.e., how one might apply one's energy/awareness to various performance structures or dramaturgies." (p. 68)

P61 – Do original: "*(...) then the training that actors undertake should provide them with a practical, experiential means of attuning their perceptual awareness so that they are able to be immediately responsive and sensitive to the performance environment shaped by a particular dramaturgy. This type of preparation must take place on two levels – the preparation of the actor's perceptual awareness necessary for any/all performance environments, and the preparation of the actor's perceptual awareness specific to a particular performance environment shaped by each specific dramaturgy and the need of each specific performance score.*" (p.68)

P62 – Do original: "*An actor's performance score is a structure that is available to the actor as a certain range of possibilities based on the aesthetic logic of a particular dramaturgy. (...) We bring the sensorimotor knowledge accumulated in training and rehearsal to bear on the actual experience of enacting the score. In the moment of enactment we are utilizing our perceptual/sensory experience and cumulative embodied knowledge as skillful exploration in the moment of the specific theatrical world or environment created during the rehearsal process.*" (p. 68)

P63 – Do original: "According to this alternative paradigm or meta-theory, it may be more useful to consider acting in terms of its dynamic energetics than in terms of representation. Rather, it implies an "'energetic theater'"—a 'theater not of meaning but of 'forces, intensities, present affects' (Lyotard, quoted in Lehmann 2006: 37) (…) In this view the actor practically negotiates interior and exterior via perception-in-action in response to an environment." (p. 69)

VAGALUMEAR: PROVOCANDO REFLEXÕES TRANSCRIATIVAS EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA IMANENTE.

Ercy Araújo de Souza (PPGARTES-UFPA)

RESUMO

Este trabalho é uma reflexão sobre processos de criação em minha "trajetória criativa" (RANGEL, 2009) que vem dando corpo à pesquisa que desenvolvo no curso de doutorado em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, orientado pela Profª. Drª. Ana Flávia Mendes Sapucahy. Tal trabalho está sendo desenvolvido pelo prisma da "transcriação" (CAMPOS, 2013), um conceito desenvolvido por Haroldo de Campos que tem como potência a transformação continuada de textos e poemas e trago este olhar para o trabalho sobre o processo de criação em dança e, da "dança imanente" (MENDES, 2010) uma práxis desenvolvida pela Companhia Moderno de Dança, na qual assumo o papel por mim denominado *provocador*. Para tanto, lanço mão de uma escrita e um pensamento intimamente entrelaçados aos poemas do livro *Menino do mato* (BARROS, 2010), a noção de "vagalumear", associado à noção da visibilidade (CALVINO, 1999) e ao princípio do "Pode Ser" (SOUZA, 2014).

Palavras-chave: processo de criação; provocador; transcriação.

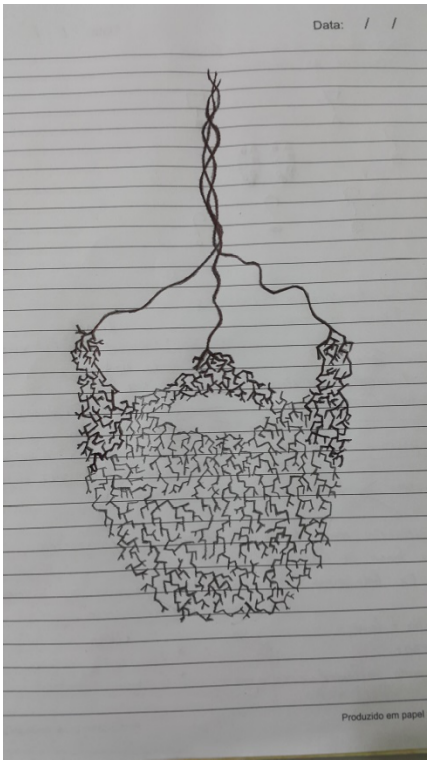


FIGURA 1 – Imagem-força da pesquisa

Este trabalho é uma reflexão sobre processos de criação em minha "trajetória criativa" (RANGEL, 2009), digo minha trajetória e não a trajetória de um processo de criação específico, ou seja, coloco aqui minha vida como o principal processo de criação ao qual estou diretamente inserido e em constante processo e que será refletido neste artigo.

Para tanto venho expor o que seria esta reflexão que pretendo neste trabalho.

A reflexão que proponho é um olhar artístico[208] (CHKLOVISK, 1971) sobre a minha própria vida. Quando falo em olhar a própria vida, geralmente, nos remetemos a um olhar para trás, para o passado, e ainda mais, o comando vem acompanhado de especificidades para se olhar, solicitando para recortamos sempre algo para ser observado, as vezes é para olhar e lembrar de pessoas que são ou foram importantes, ou momentos que passamos e alterou nossas vidas.

Este artigo pretende provocar este olha para o passado também, sem direcionar para nenhum momento específico, somente irei expor um passeio reflexivo sobre minha vida e como relaciono minha vida a processo de criação.

[208] OLHAR ARTÍSTICO – é, para o formalista russo Viktor Chklovisk, o olhar provocado pela arte no espectador, ou seja, o olhar de estranhamento/questionamento sobre uma determinada obra.

Proponho olhar para o presente, revivendo o passado e arrisco um entendimento alterado de futuro (in)constantemente provocado[209] por este olhar reflexivo.

Então vamos iniciar olhando para o meu presente (se é que ele existe). O presente é meu provocador principal de reflexão, comparação, questionamento, é no presente que repouso o processo de criação enquanto conceito.

O presente, assim como o processo de criação estão invisíveis, inalcançáveis e indetermináveis, (in)tangente ao olhar visível acostumado diariamente. Não temos o costume de causar a (in)desinência, ou seja, de tirar os limites, as extremidades que diminui o desentendimento sobre eles (presente e processo). O olhar artístico me permite fazer isso e me confortar no desconforto da dúvida, do não delimitado.

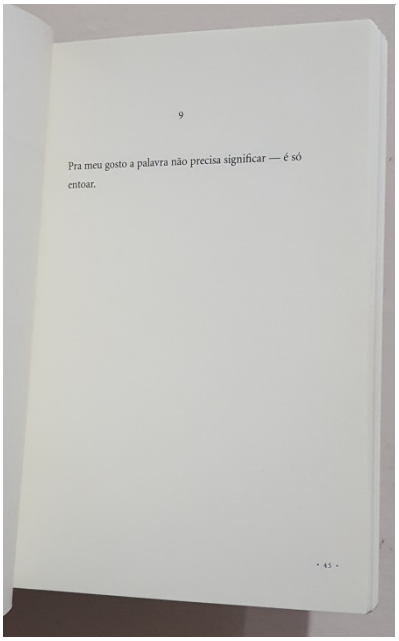
Quando consigo olhar artisticamente para o presente consigo questionar e buscar outras experiências de viver o presente, não existindo o "no presente" e sim "o presente". O que não está posto diante dos meus olhos (do entendimento) não pretendo ver, quero apenas sentir a constância, a fluidez que me leva a não fixar o olhar, ver o não presente com um olhar de "rodo", que acompanha o presente deixando rastros e movimenta o que ainda estar por vir.

FIGURA 2 – Menino do Mato (BARROS, 2014)

E como este artigo encontra o meu presente?

Dando um corpo escrito à pesquisa que desenvolvo no curso de doutorado em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, orientado pela Profª. Drª. Ana Flávia Mendes Sapucahy. Tal pesquisa se dá na experimentação e observação dos meus processos de criaçãoem dança, (des)entendendo dança assim como (des)entendo presente, ou seja, dilatando as extremidades conceituais, esgaçando os limites para vivenciar sendo dança e movimento que, assim como processo, também não é tangível, visível, nem linear.

[209] PROVOCAR – este verbo passa a assumir um papel fundamental em minha pesquisa neste período pré-qualificação. Sendo conjugado varias vezes e assumindo um papel de sujeito PROVOCADOR muitas vezes.

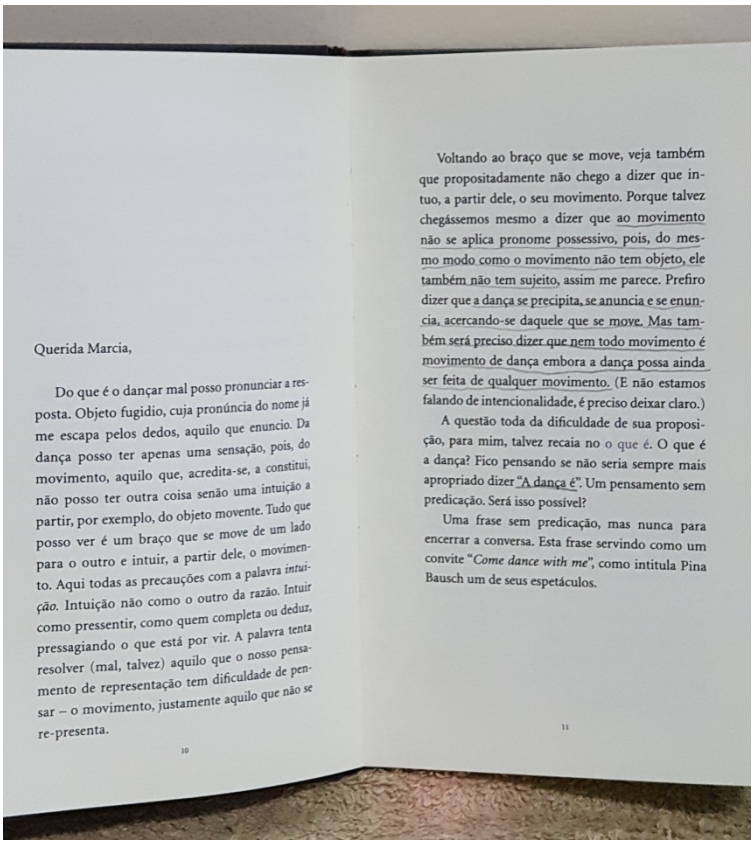


9

Pra meu gosto a palavra não precisa significar — é só entoar.

· 43 ·

FIGURA 2



Querida Marcia,

Do que é o dançar mal posso pronunciar a resposta. Objeto fugidio, cuja pronúncia do nome já me escapa pelos dedos, aquilo que enuncio. Da dança posso ter apenas uma sensação, pois, do movimento, aquilo que, acredita-se, a constitui, não posso ter outra coisa senão uma intuição a partir, por exemplo, do objeto movente. Tudo que posso ver é um braço que se move de um lado para o outro e intuir, a partir dele, o movimento. Aqui todas as precauções com a palavra *intuição*. Intuição não como o outro da razão. Intuir como pressentir, como quem completa ou deduz, pressagiando o que está por vir. A palavra tenta resolver (mal, talvez) aquilo que o nosso pensamento de representação tem dificuldade de pensar – o movimento, justamente aquilo que não se re-presenta.

10

Voltando ao braço que se move, veja também que propositadamente não chego a dizer que intuo, a partir dele, o seu movimento. Porque talvez chegássemos mesmo a dizer que ao movimento não se aplica pronome possessivo, pois, do mesmo modo como o movimento não tem objeto, ele também não tem sujeito, assim me parece. Prefiro dizer que a dança se precipita, se anuncia e se enuncia, acercando-se daquele que se move. Mas também será preciso dizer que nem todo movimento é movimento de dança embora a dança possa ainda ser feita de qualquer movimento. (E não estamos falando de intencionalidade, é preciso deixar claro.)

A questão toda da dificuldade de sua proposição, para mim, talvez recaia no o que é. O que é a dança? Fico pensando se não seria sempre mais apropriado dizer "A dança é". Um pensamento sem predicação. Será isso possível?

Uma frase sem predicação, mas nunca para encerrar a conversa. Esta frase servindo como um convite "*Come dance with me*", como intitula Pina Bausch um de seus espetáculos.

11

FIGURA 3 – Diálogo Dança (TIBURI, 2012)

Reforço meu olhar apresentado neste artigo com outros olhares também, um deles é o da "transcriação" (CAMPOS, 2013), umanoção apresentada e desenvolvido por Haroldo de Campos que tem como potência a transformação continuada de textos e poemas. Esta

continuidade me ajuda a entender o fluxo constante das coisas inclusive o processo de criação em dança.

Para experimentar de modo prático os olhares supracitados, criei uma caixa que denominei de Caixa Transcriativa, nesta estava coloquei as *garatujas*[210] resultantes de um semestre de experimentações e reflexões feitas sobre processo de criação, com os membros da Companhia Moderno de Dança[211], lugar onde estou inserido artisticamente e onde me coloco em constantemente reflexão. Neste lugar as reflexões se dão coletivamente pela práxis da "dança imanente"[212] (MENDES, 2010).

Assumo, então, o papel de *provocador* e elaboro um revezamento da caixa entre os membros da CMD, sendo que o comando foi, para o primeiro a pegar a caixa, utilizar o material presente na caixa (garatujas e meu caderno de devaneios utilizado nas disciplinas até então), para desenvolver um discurso (entendendo esse discurso, como desenho, texto, cena, vídeo...) em processo de criação e depositar dentro da caixa, a partir da segunda pessoa que pegasse a caixa, o ponto de partida para a transcriação era o discurso deixado na caixa pela pessoa anterior.

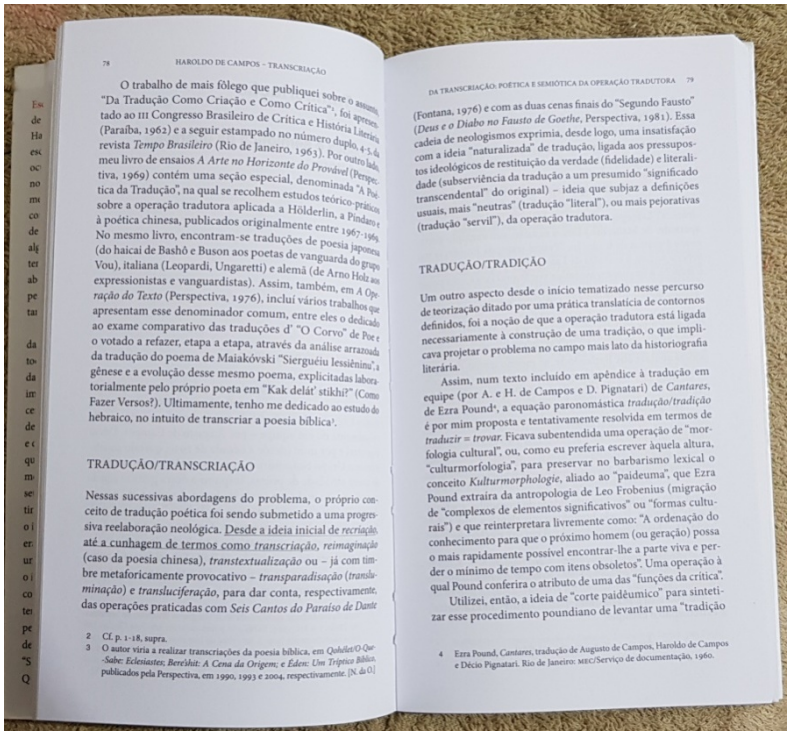
O pensamento nesta experimentação foi desenvolver uma reflexão prática coletiva e transcriativa, onde todos transcriaram a reflexão constantemente a reflexão do outro pelo seu olhar. Assim é meu entendimento de processo de criação, uma transcriação constante e de acordo com o presente que também está sempre em processo.

---

[210] GARATUJAS – na minha pesquisa estas garatujas são os primeiros traços de reflexão sobre processo de criação em conjunto.

[211] A COMPANHIA MODERNO DE DANÇA – CMD – é um núcleo artístico independente, fundada em 2002. Neste núcleo artístico fiquei inserido como intérprete-criador de 2002 até dezembro de 2017 e que hoje atuo auxiliando na coordenação e direção artística.

[212] DANÇA IMANENTE – "é um conceito/práxis cunhado em meus estudos de doutorado e tem como fundamentação o conceito de imanência, promovendo orientações metodológicas para o ensino e a criação coreográfica, sobretudo na dança contemporânea". (MENDES, 2012, p. 25).



78 HAROLDO DE CAMPOS – TRANSCRIAÇÃO

O trabalho de mais fôlego que publiquei sobre o assunto, "Da Tradução Como Criação e Como Crítica"[1], foi apresentado ao III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária (Paraíba, 1962) e a seguir estampado no número duplo, 4-5, da revista *Tempo Brasileiro* (Rio de Janeiro, 1963). Por outro lado, meu livro de ensaios *A Arte no Horizonte do Provável* (Perspectiva, 1969) contém uma seção especial, denominada "A Poética da Tradução", na qual se recolhem estudos teórico-práticos sobre a operação tradutora aplicada a Hölderlin, a Píndaro e à poética chinesa, publicados originalmente entre 1967-1969. No mesmo livro, encontram-se traduções de poesia japonesa (do haicai de Bashô e Buson aos poetas de vanguarda do grupo Vou), italiana (Leopardi, Ungaretti) e alemã (de Arno Holz aos expressionistas e vanguardistas). Assim, também, em *A Operação do Texto* (Perspectiva, 1976), inclui vários trabalhos que apresentam esse denominador comum, entre eles o dedicado ao exame comparativo das traduções d' "O Corvo" de Poe e o votado a refazer, etapa a etapa, através da análise arrazoada da tradução do poema de Maiakóvski "Sierguéiu Iessiênine", a gênese e a evolução desse mesmo poema, explicitadas laboratorialmente pelo próprio poeta em "Kak delát' stikhi?" (Como Fazer Versos?). Ultimamente, tenho me dedicado ao estudo do hebraico, no intuito de transcriar a poesia bíblica[2].

TRADUÇÃO/TRANSCRIAÇÃO

Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de *recriação*, até a cunhagem de termos como *transcriação*, *reimaginação* (caso da poesia chinesa), *transtextualização* ou – já com timbre metaforicamente provocativo – *transparadisação* (*transluminação*) e *transluciferação*, para dar conta, respectivamente, das operações praticadas com *Seis Cantos do Paraíso de Dante*

2 Cf. p. 1-18, supra.
3 O autor viria a realizar transcriações da poesia bíblica, em *Qohélet/O Que-Sabe: Eclesiastes; Bereshit: A Cena da Origem*; e *Éden: Um Tríptico Bíblico*, publicados pela Perspectiva, em 1990, 1993 e 2004, respectivamente. [N. da O.]

DA TRANSCRIAÇÃO: POÉTICA E SEMIÓTICA DA OPERAÇÃO TRADUTORA 79

(Fontana, 1976) e com as duas cenas finais do "Segundo Fausto" (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Perspectiva, 1981). Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia "naturalizada" de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido "significado transcendental" do original) – ideia que subjaz a definições usuais, mais "neutras" (tradução "literal"), ou mais pejorativas (tradução "servil"), da operação tradutora.

TRADUÇÃO/TRADIÇÃO

Um outro aspecto desde o início tematizado nesse percurso de teorização ditado por uma prática translatícia de contornos definidos, foi a noção de que a operação tradutora está ligada necessariamente à construção de uma tradição, o que implicava projetar o problema no campo mais lato da historiografia literária.

Assim, num texto incluído em apêndice à tradução em equipe (por A. e H. de Campos e D. Pignatari) de *Cantares*, de Ezra Pound[4], a equação paronomástica *tradução/tradição* é por mim proposta e tentativamente resolvida em termos de *traduzir = trovar*. Ficava subentendida uma operação de "morfologia cultural", ou, como eu preferia escrever àquela altura, "culturmorfologia", para preservar no barbarismo lexical o conceito *Kulturmorphologie*, aliado ao "paideuma", que Ezra Pound extraíra da antropologia de Leo Frobenius (migração de "complexos de elementos significativos" ou "formas culturais") e que reinterpretara livremente como: "A ordenação do conhecimento para que o próximo homem (ou geração) possa o mais rapidamente possível encontrar-lhe a parte viva e perder o mínimo de tempo com itens obsoletos". Uma operação à qual Pound conferira o atributo de uma das "funções da crítica".

Utilizei, então, a ideia de "corte paidêumico" para sintetizar esse procedimento poundiano de levantar uma "tradição

4 Ezra Pound, *Cantares*, tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Rio de Janeiro: MEC/Serviço de documentação, 1960.

FIGURA 4 – Transcriação (CAMPOS, 2013)

Para uma melhor compreensão do objetivo desta experimentação com a caixa transcriativa, é importante entender um passeio reflexivo sobre minha vida, em buscar de vestígios e rastros que me levassem a uma primeira memória de criação. Foi que partindo de uma reflexão aprofundada, uma memória veio à tona como modo de sintetizar este momento que chamei de "princípio de criação".

Encontrei-me criança, na fazenda, buscando observar os vagalumes que passeavam pelo escuro do mato. O que me prendia era, além do encanto pelo fato de um inseto emanar luz tão incandescente, o jogo de adivinhar aonde a luz iria acender novamente. Acompanhava um vagalume aceso (que piscava) e quando ele apagava (parava de piscar) em pleno o vôo eu criava *visivamente*[213] o percurso de continuação. Muitas vezes a luz se acendia em outro ponto e em outra direção, diferentes do que eu havia imaginado, e nunca soube se era o mesmo inseto que tomou uma trajetória diferente da que eu criei ou se era outro vagalume que surgia enquanto o que eu havia acompanhado inicialmente não voltava a acender.

Sobre este momento lembrado, pude perceber que o que menos importa é saber se era ou não o mesmo vagalume que teria acendido em outro lugar, mas a minha capacidade de

[213] Utilizo o termo visivamente a partir do conceito de "visivo", que advém da noção de "visibilidade", pensada por Calvino (1990) como qualidade de pensar por imagens, isto é, a capacidade que temos de produzir imagens enquanto imaginamos.

criar trajetórias, caminhos e luzes. De criar movimento onde não havia, tal como sintetizo no poema, de minha autoria, a seguir:

Vagalumear

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 memoria 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

Sabedor desta noção que denomino vagalumear, busco na experimentação com a caixa, provocar a luz mas também a escuridão. Para que as pessoas que recebiam a caixa tivessem a luz nos materiais presentes na caixa e a escuridão como provocador de criação quando elas se deparavam com a necessidade de (trans)criar para dar prosseguimento ao translado da caixa.

Como provocação, deixo a próxima página (luz) para que você possa devanear pelo seu trajeto criativo e relatar sua primeira memoria de criação...

A questão nesta pesquisa é questionar processo de criação, e questionando vejo que o presente, o processo, a dança e o movimento são reflexos desses questionamentos, podendo ser tempos e espaços outros na criação. Seguindo o princípio do *Pode Ser*[214] todo e qualquer provocador pode ser movimento, que pode ser processo, que pode ser dança.

[214] PODER SER – é um princípio que desenvolvo na minha dissertação do mestrado, que diz que "por meio do estranhamento sobre os estímulos apresentados durante o processo de criação, acredito potencializar a capacidade de desconstruir o(s) seu(s) sentido(s) já construído(s) ao logo dos tempos e, consequentemente, possibilitar a faculdade da reconstrução de infinitos outros sentidos, sendo determinados pelo artista no tempo e espaço da própria criação, ou seja, quando entendo que tudo pode ser outra coisa para além dos seus sentidos já definidos, tudo passa a ser, potencialmente, estímulo para criação artística." (SOUZA, 2014, P33)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Manoel de. **Menino do Mato.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio.** Trad.: Ivo Barroso. São Paulo, Cia. Das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcriação /** 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.

CHKLOVSKI, Viktor. **A Arte como Procedimento.** In: EIKHENBAUNM, B. et al. *Teoria da Literatura*: formalistas russos. Tradução de A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56

MENDES, Ana Flávia**. Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Avesso.** Ed. Escrituras Editora, SP, 2010.

_____, 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.

SOUZA, Ercy Araújo de. **IMAGEM MUDANÇA: um processo de transcriação em dança.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2014.

TIBURI, Marcia. **Diálogo/dança /** Marcia Tiburi, Thereza Rocha. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

BECOS NA CIDADE DE BELÉM

Graduanda em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem, Eveline do Socorro Oliveira Pereira (UNAMA).

Graduada em Ciências Sociais e Mestranda em Ciência Política, Simone do Socorro da Silva, (PPGCP-UFPA).

RESUMO

O presente trabalho, Belém: os becos da cidade sob o olhar da artista apresentam o processo de criação da autora, tendo a fotografia e os gestos Flâneur e gesto Voyeur como linguagens presentes em sua produção. A pesquisa se constitui na visão teórica e no registro das imagens capturadas na Avenida Arthur Bernardes na cidade de Belém. O gesto de envolvimento com a cidade e seu universo de imagens se aprofunda a partir da concepção conceitual do gesto Flâneur e gesto Voyeur definidos por Walter Benjamin e Aldo Luís. A metodologia consiste na apropriação dos gestos, estes orientam o olhar da artista ao fotografar as entradas dos becos; primeiro artista age como um andarilho que flana pela avenida; no segundo momento ha o registro das imagens, que por sua vez causa um frenesi voyerístico entre a artista e os moradores, despertando olhares curiosos e inquietos. O registro acaba por evidenciar a distinção social à medida que os becos se aproximam da periferia. Dar visibilidade a vida existente nos becos a partir da poética artística permite confrontar a sociedade com a realidade urbana na cidade de Belém.

Palavras chaves: *Flâneur*, *Voyeur*, Becos, Fotografia.

ABSTRACT

The present work, Belém: the alleys of the city under the gaze of the artist, presents the creation process of the author, having photography and, Flâneur and Voyeur gestures as languages present in its production. The research consists in the theoretical vision and the

registration of the images captured next to Arthur Bernardes Avenue in the city of Belém. The gesture of involvement with the city and its universe of images deepens itself from the conceptual conception of the Flâneur gesture and Voyeur gesture defined by Walter Benjamin and Aldo Luís. The methodology consists in the appropriation of the gestures, these gestures orient the artist's gaze when photographing the entrances of the alleys; at the first moment, the artist acts like a hiker walking on the avenue; in the second moment there is the recording of the images, which in turn causes a voyeuristic frenzy between the artist and the residents, arousing curious and restless glances of the residents. The registration of the photos ends by highlighting the social distinction as the alleys approach to their peripheral poor part. Give visibility to the existing life in the alleys through the artistic poetics, allows confronting the society with the urban reality in the city of Belém.

Keywords: *Flâneur*, *Voyeur*, Alleys, Photography.

Apresentação

Muitos artistas imergem em espaços urbanos para produziremseus processos. O interesse dessa pesquisa é primeiramente falar da minha relação como artista noespaço urbano, de como se deu essa transição, e como realizou-seareleitura desse espaço que para alguns são banais.

Para esteprocesso de criação utilizou-se o registro de imagens de becos presentes na Av. Arthur Bernardes na cidade de Belém, próxima a Av. Pedro Álvares Cabral. Meu processo de criação foi ativado a partir de um deslocamento cotidiano que se repetia quase todos os dias, seguindo durante a semana a mesma rota para a universidade ou para o comércio de Belém. Os becos chamaram atenção pois passei a observa-los atentamente, com um olhar curioso, percebendo suas estruturas, as pessoas que ali vivem, suas rotinas, seus estilos de vida. Nesse momento o meu olhar como artista foi despertado, o banal do cotidiano não me parecia mais banal.

Para fundamentar a pesquisa, aprofunda-se o levantamento teórico sobre o gesto artístico*flâneur* que é um adjetivo derivado do verbo francês *flâneur,* que significa passear, passear no sentido de passar o tempo,vagar.O outro gesto queme conduz a uma reflexão é o gesto*voyeur* (aquele que olha), um substantivo masculino com origem no francês que

descreve uma pessoa que obtém prazer em observar.Tais definições são exploradas por Ramirez, (2010), Aldo Luís(2014),entre outros.

A fotografia tem sido usada como instrumento na produção por vários artistas, mas o que não fica evidente é como o processo de criação acontece.Éimportante para o estudo da arte,compreender como se produz um trabalho artístico, para tal se faz o seguinte questionamento:Quais as relações com a cidade que o processo de criação artística pode percorrer a partir dos gestos de ser um *flaner* ou um *voyer*?

O objetivo geral da pesquisa é o uso dos gestos *flaneur* e *voyeur*no registro fotográfico dos Becos na AV. Arthur Bernardes.O objetivo específicoé apesquisa sobre esses gestos, a experiências de artistas que fizeram uso desses gestos em suas criações e a saída fotográfica dos becos.

A metodologia consiste na apropriação dos gestos, estes orientam o olhar da artista ao fotografar as entradas dos becos; primeiro artista age como um andarilho que flana pela avenida; no segundo momento ha o registro das imagens, que por sua vez causa um frenesi voyerístico entre a artista e os moradores, despertando olhares curiosos e inquietos.

Os principais autores da pesquisa são Claudia Ribeiro (2011), Ramirez (2010), Aldo Silva (2014) e Mario Silva (2008), na compreensão dos gestos *flaneur* e *voyer*.

O primeiro tópico intitulado “Gestos em construção” produz uma análise a respeito dos gestos expressos no movimento de criação do artista a partir da compreensão dos gestos *flâneur* e gesto *voyeur*. O segundo tópico, “Becos de um lugar” descreve o meu movimento como artista dentro dos becos, como foi o processo da captura das imagens, a interação com os moradores.

Gestos em Construção

Ao longo da história da arte, os artistas imprimiram em seus processos de criação diversos gestos e diversas relações com a imagem. Na arte contemporânea o gesto se intensificaao nos depararmos com conceitos que fundamentam o ato da criação artística e seus mecanismos de construção das obras. Cada artista continua construindo seus métodos de ação nos gestos de sua criação.Na arte contemporânea com a intensificação de pesquisas acadêmicas, de reflexões provindas do próprio artista pesquisador, até o aprofundamento do papel do critico de arte e do curador de arte, em uma busca incessante em refletir sobre o que

está por traz da obra ou o que ela pode propor a refletirem um mundo de imagensmúltiplas, o texto também se tornou uma constante na reflexão do ato criador.

A arte transitou em sua percepção e prática, sendo um veículo de ideias e conceitos. Surgem então novos modelos, novos gestos artísticos processos e formasculturais diferentes que ampliam as novas possibilidades artísticas. Como em tudo que se tem uma mudança tem uma reação, toda essa autenticidade do gesto torna-se um dos pontos críticos da arte contemporânea. Assim ter acesso a informação da produçãodo artista seria uma forma de mostrar o gesto inacabado.

Na expressão ampla do significado de gesto temos a seguinte descrição no dicionário Houaiss, “gesto é o movimento do corpo, especialmente das mãos, braços e cabeça, voluntário ou involuntário, que revela estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo; aceno e mímica”, (HOUAISS, 2009 apud Leão 2010).

Essa percepção ampla de gesto perpassa por aspectos físicos que se dão no movimento do corpo e para além dele, em que o gesto se expressa através da subjetividade das ações de quem a prática, e atinge quem a observa. Este aspecto amplo suscita dois tipos de ação, aquela que é pensada e a involuntária, a primeira tem no gesto um sentindo que em si, deseja alcançar um propósito, e a segunda não apresenta a relação de sentido pensado em seu movimento, ela é uma ação sem um fim desejado.

Klein Yves, dentre outros artistas do séc. XX fizeram da imaginação um instrumento poderoso, produzindo grandes obras apenas no plano imaginário, que posteriormente foram expostas através instalações artísticas, performances, o uso dessas técnicas viria demarcar o inicio da pós-modernidade. Em abril de 1958 montou uma exposição na Galeria *Iris Clert* em Paris, em que o nome era “A Especialização da Sensibilidade no seu Estado Primordial de Sensibilidade pictórica Estabilizada”. O processo se deu no esvaziamento da galeria, o artista retirou todos os móveis e pintou todas as paredes de branco. Para *Klein*, essa ausência dos objetos abria possibilidades para a sensibilidade virar o conteúdo do trabalho.

Klein com esse seu gesto provocador apresentade forma crítica a reflexãosobre o papel da galeria do que vem ser a arte em uma determinada situação espacial, e o vazio em meio a um mundo de imagens intensas, acaba nos falando mais que o próprio preenchimento. Este preenchimento pode ter a referência o estado de ânimo e das emoções de uma pessoa.

Na experiência do observar e do ver existem diferenças bem expressivas entre esse tipo de procedimento e o de uma pessoa real com seu gesto natural. Dois destes gestos serão tratados mais profundamente neste estudo, o gesto *flâneur* e o gesto *voyeur.*

O gesto f*lâneur* é um adjetivo derivado do verbo francês *flâner,* que tem como significado passear, passar o tempo, vagar. Foi o poeta francês *Charles Baudelaire* no sec. XIX que primeiro cunhou em seu gênero literário essa definição e tratou sobre o assunto. O *flâneur* é um observador da vida urbana.

As mudanças que vinham acontecendo na sociedade francesa e no mundo em geral, com o advento da indústria que promoveu bruscas mudanças na paisagem das principais cidades e principalmente no comportamento das pessoas, levou *Baudelaire* a questionar as ideias estéticas tradicionais, pensando se eram ou não adequadas à sociedade, e para absorver essa realidade da vida moderna, permitir ser um*flânerie,* seria uma estratégia para aguçar o observar e imaginar esse espaço urbano como uma experiência fundamental.

O *flâneur* aparece como a figura que tem todo o tempo disponível e que pode desperdiçá-lo, sendo um péssimo exemplo para sociedade capitalista da época. Para Fernanda Passos, (2003, p.6) a figura do *flâneur* surge"como o contraponto do burguês, que dedicava grande parte do seu tempo ao mundo dos negócios", que aoinvés de seguir esse estereótipo desse burguês empresário,prefere levaruma vida sem objetivos certos, onde seu único interesse fixo é ade encontrar através das ruas, becos e vãos, um espetáculo para os seus olhos.

Para Baudelaire a verdadeira admiração da cidade no processo de modernização era a parte da cidade rejeitada pela sociedade, como os criminosos, os moradores de rua, as prostitutas, pessoas descartadas, sem valor, e não a massa urbana, mas os indivíduos comuns, esses sim eram o grande espetáculo para um *flâneur.*Na interpretação feita por Benjamin sobre o flâneur de Baudelaire,(*BENJAMIN*, 1989, p.78 apud RIBEIRO, 2011, p. 1090) o verdadeiro *flâneur*"compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória",[...].E mais, [...], "separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis".

O livro "Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo", do autor Walter Benjamin, estabelece um mosaico do que foi a modernidade no final do século XIX, em Paris, Londres e Berlim. O *flâneur* é peça principal na sua análise, os aspectos que o definem e

como se comporta ao transitar na cidade. A obra evidencia o que Baudelaire viveu com muita intensidade nas mudanças ocorrida em Paris, em meio a podridão da cidade, prostitutas e as reformas urbanas. Ele pertencia a uma cidade que, em pouco tempo passou a receber multidões de pessoas pelas ruas. De um lado a Paris antiga e do outro a transição para a modernidade.

Baudelaire com seu olhar atento, caminhava pela cidade onde várias figuras chamava sua atenção, por serem semelhantesa imagem do poeta que ele mesmo assume, e a imagem do trapeiro que recolhe o lixo da cidade. Segundo Benjamin:

> "O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpenproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupado de trapos. "Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro, as imundices que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou do prazer" […]. Como constata nessa descrição em prosa de 1851, Baudelaire se reconhece no trapeiro. (2006, p.395 apud RAMIREZ, 2010, p. 249).

Os dois se encontram nessa sociedade, e as palavras e os gestos do trapeiro são "guardados" pelo poeta, assim como ele guarda o lixo.Como há a dificuldade para o trapeiro[215]de sobreviver, Baudelaire também se sente sozinho, solitário na cidade de Paris, mesmo assim prefere essasolidão em meio a multidão, assumindo assim a essência do Flâneur e tendo as ruas como sua acolhe o que foi rejeitado, para alimentar sua inspiração e consequentemente obter suas obras.

Destacando o gesto *flâneur*na contemporaneidade, temos a obra "Desenhos em Moleskine[216]", de Cris Alcântara, (2002). Nesta, Olavo é uma personagem que simboliza um homem com características exclusivas do andarilho ao que se remete a figura do flâneur, sendo assim um indivíduo anônimo que caminha pela cidade, explorando diversos espaços dela. A série de desenhos produzidos em Moleskine entre os anos de 2002 e 2003, em diferentes cidades do Brasil e da Europa, destaca a paisagem urbana pelo olhar de Olavo.

Os desenhos da autora são registros de varias paisagens diferentes, destacada por uma personagem feita pela técnica do desenho, em que mostra suas impressões da leitura que faz da cidade. A personagem é usada para mostrar o olhar que a autora construiu.

---

[215]Trapeiro Indivíduo que apanha papeis nas ruas, latas e etc., vendendo-os às fabricas de papel.

[216]Moleskine Caderno de notas para se levar em qualquer lugar. Tem capa dura, de couro ou material impermeável e uma tira elástica para mantê-la fechada, as folhas são acid free (não amarelam com o tempo) e costuradas de modo que a lombada fique maleável para abrir até 180º.

O personagem Olavo passa a ser o outro eu da artista, introduzido às paisagens do espaço urbano. Moleskine veio a ser um importante palco para a geração de Olavo, pois trata de encontrar na criação da personagem, uma paisagem urbana que parece desvalorizada, desparecida, sufocada pela aceleração do cotidiano.

Assim, Olavo le Flâneur é construído, em cada cidade, com umcontexto diferente um do outro, por ser espaços momentos, territórios e olhares diferente. O primeiro desenho nasceu na cidade galega de Santiago de Compostela. A artista elaborou a personagem tendo o ator Fred Astaire como modelo para a criação da caricatura que deu origem a Olavo. É um personagem contemporâneo, que foi inspirado no filme Desfile de Páscoa (1948), da década de 40.

A segunda fase do personagem foi feita no Brasil, em Brasília, de uma outra forma, primeiramente como a artista descobrindo esse novo espaço urbano, logo de início desconhecido por ela. Durante a produção do Olavo evidenciou que a *flânerie* não é feita pela cidade, mas pelo homem que a observa, pelo flâneur que caminha distraídopelo o espaço urbano, dentro da cidade moderna. A *flânerie* não falece, a apreciação anônima da cidade continua a processar, porém, por meio de outras observações, diferentes daquelas encontradas na cidade.

flanêur, portanto, é o leitor da cidade, como de seus habitantes, cujas faces tenta decifrar os sentidos da vida urbana. É certo que, através de suas caminhadas, ele transforma a cidade em um espaço para ser lido, investigado, muitos signos a serem decodificados.

O gesto *voyeur*- aquele que olha, é um "substantivo masculino com origem no francês que descreve uma pessoa que obtém prazer em observar" (Aldo Luís, 2014, p. 1). "Em um primeiro momento o significado de voyeur está relacionado a uma pessoa que obtém prazer ao observar os atos sexuais ou intimidade de outras pessoas. Este indivíduo apenas observa o ato, sem fazer parte do mesmo."

> 1-desordem sexual que consiste na observação de uma pessoa no ato de se despir, nua, ou realizando atos sexuais e que não se sabe observada; mixoscopia. 2- p. ext. forma de curiosidade mórbida com relação ao que é privativo privado ou íntimo [o v. invasor de alguns internautas]. (HOUAISS & VILLAR, 2001, p 2883).

No contexto clínico, o voyeurismo é considerado como uma psicopatologia que é em um desvio de conduta sexual tida como "normal", conhecida também como mixoscopia[217].Considerando o estudo do voyeurismo pela psicanálise nessa área da perversão,

[217]Mixoscopia Psicopatologia. Excitação sexual caracterizada pela observação de relações sexuais realizadas por outras pessoas; voyeurismo.

o *voyeur* certamente é visto como um delinquente, pervertido que se satisfaz sexualmente com imagens de indivíduos que não podem possuir Segundo Freud:

> Em substituição à palavra voyeurismo, Freud (1996) dá preferência ao termo escopofilia para tratar de questões relativas ao 'ver' e ao 'ser visto' sob a ótica da psicanálise. O autor chama de escopofilia a pulsão de tomar o outro como objeto, submetendo-o a um olhar fixo e curioso. (FREUD, 1996, apud SILVA, 2014).

Esse primeiro significado sobre o gesto não se esgota em si, não se limita apenas ao pervertido sexualque utiliza seu olhar observador para causar excitação sexual. Ele também é aquele que se satisfaz com acontecimentos diversos, percorrendo para outros espaços, com cenas comuns, banais, mas que o chame bastante atenção. Mesmo que seu fim não se dê pela questão sexual, seu olhar ainda pode ser julgado, pois ele não deixa de ser aquele que espia sem permissão, invadindo a privacidade de todos. Segundo Susan Sontag em relação a fotografia "Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas umconhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos" (SONTAG, 2014, p. 25)

A necessidade de olhar o banal, observar a vida alheia se posicionando em qualquer tipo de espaço, lugar, procurando detalhes reais em que satisfaça a vontade de olhar, todo esse estado de coisas serve para que o artista contemporâneo apresente suapoética em suas obras. Com a chegada da fotografia a eficiência de imprimir o real se tornou acessível também para os não artistas e por ela conseguir fazer essa captação com eficiência é que ela se apresenta como instrumento ideal para imagens voyeuristas.

Na arte contemporânea, especialmente na produção fotográfica observamos um interesse muito grande dos fotógrafos a temas associados à intimidade e sua exibição, e em alguns casos o próprio fotografo se revela em sua obra, seu cotidiano, suas emoções. Ao fotografar o gesto voyeur aparece como o prazer de observar o outro, numa relação dual entre o fotografo e o expectador. Para a tal "a câmera outorga um poder fático ao fotógrafo, que se constitui em voyeur universal; o mundo é entendido como território de caça fotográfica que se divide em dois grupos, observadores e observado" (ZUNZUNEGUI,1992, p. 134 apud SANTAELLA, 2008, p.116).

Há os que se dedicam totalmente a intimidade de outros, utilizando todos as estratégias para capturar imagens de pessoas que por alguma razão particular o chamam atenção. É nesse sentido que eles se colocam como um vouyer, com o olhar e a câmera invadindo a privacidade de pessoas anônimas. A fotografia carrega de alguma forma a essência do voyeurismo, fotografar permite a ativação do olhar onde o objeto observado mesmo estando perto de nós,

ainda permanece distante por intermedio de um aparelho tecnológico. A câmera reformula a maneira de vermos o mundo. Segundo Sontag “ter uma câmera transformou uma pessoa em algo ativo, um voyeur (....) tirar fotos estabeleceu uma relação voyeurística crônica com o mundo, que nivela o significado de todos os acontecimentos” (2004, p.21).

Em meio a diversos fotógrafos que trabalham com imagens que remetem ao voyeurismo Sophie Calle, artista francesa, desenvolveseu projeto “Suíte Vétnitienne” (1979). A artista se apresenta como um detetive que persegue um homem de Paris a Veneza anotando todos os seus passos. A fotografia usada por ela como forma de manifestação de desejo é muito evidente nesse trabalho. Nas imagens apresenta os lugares por onde o homem transitou pelo nome dado por ela de Henry. B, registros das ruas de Veneza, dos parques, hotéis, dos habitantes, tudo se tornando material essencial para a mensagem que ela quer passar. No momento do encontro com ele além de persegui-lo, captura as imagens com esperteza e técnica de um grande detetive particular, utilizando a fotografia de forma discreta, mas totalmente invasiva.

Outro artista que destaco, é o colombiano Miguel Angel Rojas, aborda em suas obras, experiência, identidade e política subjetiva. Ele produziu a obra ‘Faenza’, nos anos de 1970. Apresentada na 29º Bienal de Artes de São Paulo, mostra uma série de fotografias de encontros homossexuais feitas um cinema decadente no centro de Bogotá. As imagens são registros de atos afetivos e físicos entre as pessoas.

As imagens registradas por ele eram feitas secretamente, ele conseguia a verdadeira imagem que queria do ato de intimidade das pessoas, mas a qualidade da imagem era péssima, pois sua câmera ficava dentro de uma mala, ou em sua jaqueta onde ela se revelava clandestina, característica forte de um ato voyeurístico.A leitura desses dois gestos, flâneure voyeur permite compreender como o artista faz a busca do seu objeto em algumas relações que constrói com o corpo da cidade, desde o seu deslocamento até a procura de algo que lhe toque e ao mesmo tempo lhe desperta prazer.

A partir desses gestos podemos ver o artista como um sujeito que ao percorrer os espaços desenvolve em si um desejo voyeurístico, ou flaneuristico, esse desejo é apreendido pelo artista e se reproduz na sua criação artística. Sendo assim, são dois aspectos que se retroalimentam, na construção do artista e do seu próprio processo de criação.

Becos de um Lugar

Olhar o lugar e sentir sua existência foi o que me ocorreu ao percorrer a Av. Arthur Bernardes, uma das principais avenidas da cidade de Belém. Guardei várias memórias fotográficas no período em que circulei olhando para os becos como um *flâneur,* observando em todos os momentos em que passei pelo lugar, o movimento dos becos como sua estrutura, os moradores, o comportamento deles dentro do beco, as crianças brincando, e toda a naturalidade dessas pessoas. Ao olhar os becos senti um desejo, queria chegar mais perto e registrar aquelas imagens que andavam em minha mente aguçando o prazer *voyeurístico* de fotografa-los.

A avenida em si tem um fluxo de veículo muito intenso o que indica afugentar os moradores, fazendo-os circular apenas nos becos. “Rua estreita e curta, com ou sem saída; ruela.” (MICHAELIS, 2017) onde estão suas marcas.

Esse pré-conceito que temos a respeito de becos que foi construído ao longo do tempo, marginais, com uma aparência feia, escuro, sujo, aspecto miserável que te causa uma sensação de medo, habitat de pobres e, maioria negra, é uma imagem estigmatizada pela sociedade e principalmente pela mídia. A autora Sandra Pasavento:

> “Na voz dos jornais da época, os 'becos' são sempre sórdidos, sujos, imundos. A designação alude à imagem da cidade que se quer destruir: é o opróbrio, atraso, velhice, feiúra, crime e vício. […] O seu visual não só acanhado, mas vicioso e imoral, obrigava os moradores da “cidade alta' a estabelecerem verdadeiras estratégias de percurso para evitarem de passar por tais lugares, verdadeiros 'antros', 'covis' que ofendiam a moral, a estética, as normas de higiene e dos preceitos modernos de urbanização.”(PASAVENTO, 1999, p. b 4 apud Koehler, Aydos, 2014).

Não mudou muito até os tempos de hoje, pois existe essa mudança de rota dos indivíduos não sendo morador do mesmo, evitando a passagem e mudando de percurso. Antes de chegar aos becos pessoalmente no meu olhar existia também essa insegurança sobre o local, mas observando com a frequência em que eu percorria o perímetro todos os dias esse olhar se voltava para vida no beco.

Em um dado momento resolvi ir até os becos, sem nenhuma perspectiva pré-determinada de como iria fazer o registro. O contato com os moradores, essa experiência, foi única e inesquecível principalmente em relação às crianças. Mesmo o seu espaço, seu território visual feio com inúmeras imperfeições, casas coladas uma a outra sem espaço e uma precariedade enorme, notado visivelmente pela desigualdade social, seus habitantes tem uma vida comum, com rotina, ordem e muita decência, e grande carisma. As crianças brincam em meio a lixo, a um odor desagradável, com restos de brinquedo quebrados, porém todos amigos, unidos e com sorrisos estampados no rosto.

A localização é de difícil acesso para uma intervenção, por ser um lugar perigoso pela intensidade de veículos no local e pelo perigo de furtos, tive acompanhamento de amigos. Estando em um ambiente em que eu sou um estranho, o primeiro momento foi de reconhecimento e curiosidade de ambas as partes, tanto eu como observadora e as pessoas como os observados, criando um fluxo ao meu redor com olhar curioso sem saber no momento o que eu estaria fazendo ali.

Ao chegar aos becos primeiramente a reação das pessoas ao me notar com uma câmera na mão era de uma jornalista e nesse pequeno momento me senti como uma, ouvindo e dialogando sobre suas reivindicações em relação ao lugar que visualmente quando eu transitava de ônibus eu já observava, e ao estar presente, nos becos senti verdadeiramente essa falta e descaso em relação ao saneamento básico do lugar, a infraestrutura. A urbanização não os alcança, por ser um local desvalorizado pelos os governantes da cidade é uma perda de tempo se gastar com algo que para eles não tem valor nenhum causando uma revolta, principalmente nos antigos moradores, na esperança a anos de uma qualidade de vida melhor.

Explicando de fato a eles a minha permanência no espaço deles, naquele momento recebi apoio e ao mesmo tempo atenção em relação a pessoas sem boas intenções que também dividem o mesmo beco, nada como os próprios moradores para reconhecer seu território e nos alertar. A postura dos moradores de inicio era de constrangimento, vergonha afinal eu estava invadindo seu espaço e sua privacidade. Aos poucos me sentia mais próxima, e a naturalidade deles em relação a minha pessoa e a câmera ia surgindo. Em meio às crianças, empolgadas com a câmera, retratei varias imagens delas em poses com seus brinquedos, exalando felicidade por estarem vivendo aquele momento, rostos e sorrisos guardados em minhas imagens e memorias pra sempre.

O registro das imagens foi feito sem comunicado prévio aos moradores do local, e me desloquei para fotografar sem nunca ter ido aos becos, esses dois fatores são evidenciados na espontaneidade e surpresa dos moradores e em minha descoberta a cada imagem, o dinamismo e realismo evidenciam o lugar como ele é de fato, as imagens surgiam com naturalidade, de acordo com o que o beco me oferecia no momento, aguçando os meus sentidos como o prazer, surpresa e a alegria. Os moradores com o tempo já não se incomodavam mais com a minha presença e com a câmera, voltando para as atividades que estavam fazendo no momento em que cheguei. Segui percorrendo os becos com mais liberdade para fotografa-lo.

Meu processo de criação é a fotografia. A seguir apresentarei as imagens que compõem minha obra. Nestas imagens, no momento em que fiz o registro, observei cada beco em todos os detalhes, como um *flâneur,* fazendo o reconhecimento de sua estrutura, textura, de como ele é formado, as casas grudadas uma a outra, lonas no lugar de telhas, fiações de energia emendadas, placas de produtos para vendas, parede sem reboco e muita sujeira. E no meio a tudo isso, muita vida, muita harmonia e muita gente boa, pessoas de muita fé, e esperançosas.

Beco 1 - No momento do registro desta imagem o cão, morador do lugar também, cruza o beco, com passos largos, sem se incomodar com a minha presença, compondo a imagem do beco.

Beco 1

Beco 2 - Nesta imagem, no momento em que estou fotografando agachada na entrada do beco, surgi na janela o rosto de uma criança, causando um estranhamento a ela, que ao me perceber se esquiva farias vezes para dentro e para fora da janela, percebo que sou uma ameaça a ela, que logo no primeiro momento se sente assustada e desconfiada, mas aos poucos fica confortável a ponto de se comunicar comigo. No momento desse registro, quando ela aparece na janela, é uma surpresa pra mim, me sinto desconfortável pelo desconforto que eu causei a ela e ao mesmo tempo sinto um prazer de fotografa-la, torcendo para que ela ainda permanecesse ali, aguçando em mim uma sensação voyeurística.

Beco 2

Beco 3 - Esta imagem tem um significado bem especial, pela aproximação que tive com as crianças que moram nos becos. No primeiro instante, logo na minha chegada ao local já fui bem recebida por elas, espontâneas cheias de curiosidades, falantes e com muito carisma. Me deixaram à vontade, elas brincavam entre si com brinquedos, e sem espaço, morando em meio a entulhos, lixos e pedregulhos, estendiam uma lona velha de piscina no chão para ter um pouco mais de conforto. Observei suas falas, seus olhares, a forma como se comunicavam uns com os outros, suas histórias. Depois de todos esses movimentos entre mim e eles, fui ficando um pouco de lado, eles foram retomando suas atividades e foi quando registrei essa imagem, no momento em que uma das crianças retorna a sua casa para beber água com total espontaneidade.

Beco 3

Beco 4 - Nesta imagem o incomodo que eu causei para os moradores já foram mais perceptiveis, causando um afugentamento neles e um pouco mais de rejeição da parte deles, se incomodando com a camera e com minha presença. Foi nesse momento que uma senhora já de idade me abordou, perguntando se eu era uma jornalista, e mesmo eu não sendo, fez todas as reclamações possíveis sobre o descaso dado a eles e a suas moradias. Depois da conversar

e todo o desabafo da moradora ela volta para o beco dando explicações para os outros moradores de quem eu era, e o que eu estava fazendo ali. A partir de então aceitaram melhor minha presença. Pela tensão e pra não causar mais desconforto a eles me posicionei de forma a não me expor muito para fazer a imagem, é nessa hora que eles começam a se dasacomodar e a agir naturalmente novamente, mas ainda sim com o olhar atento.

Beco 4

Beco 5 - Essa imagem mostra um beco diferente dos outros. Percebi que ao se aproximar do centro da cidade os becos vão apresentando melhor forma em sua estrutura, como o aspecto das casas, tendo uma aparência mais limpa e confortável, com automóveis estacionados, casa com aparelho de ar-condicionado. Porem meu olhar foi para uma mensagem pichada no muro logo na entrada do beco, onde o próprio muro serviu para algum morador fazer um anuncio de seu estabelecimento de trabalho.

Beco 5

Considerações Finais

Para o artista os gestos que o movem na produção de seu trabalho produzem característica marcantes na sua obra. Os gestos *flâneur* e *vouyer* são essenciais para o artista nessa construção, são eles que instigam o olhar, o observar do artista ao banal, o incomodando, que o fez sentir prazer levando- o de alguma forma a se apropriar do que ele está observando, para assim, produzir suas obras. Isso é muito importante para a construção do artista, ao ter essa percepção do que está ao seu redor, sentir o espaço, ter um olhar que vá além do olhar comum, conseguindo vê e sentir o que a sociedade costuma omitir, e muitas vezes desconsiderar a existência, ele se utiliza destas marcas da vida urbana aguçando seus sentidos, buscando uma poética em algo, e com isso, expor seus pensamentos, e tudo o que sentir em relação ao trabalho produzido.

Como artista esses dois gestos foram de estrema importância para a construção da minha obra, pois me permitiu como um Flâneur, olhar para os becos em que eu passava todos os dias, olhando com questionamentos e curiosidade, percebendo que sua existência estava as margens da sociedade pela sociedade, me incomodando a ponto de querer mostrar sua existência e singularidade, despertando um prazer *vouyerístico* de chegar mais perto, conhecer mais a fundo, ter um contato maior com as pessoas que vivem ali, usando a fotografia como instrumento para registrar toda a poética que existe por trás desses becos.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Cristiane. **O Flâneur na contemporaneidade: Registro e Construção de Paisagens.** ANPAP 19o. Cachoeira – Bahia. 2010. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/cristiane_alcantara.pdf. Acesso em: 20/05/2017.

LEÃO, Raimundo Matos de. Gesto. Mimus – Revista on line de mímica e teatro físico. Salvador (BA): Padma Ano 2. No. 3. Seção No Glossário.p 37-42. Disponível em:http://www.mimus.com.br/mimus3_artigos/5_gesto.pdf Mar 2010. Acesso em 15/06/2017.

PASSOS, F.; GOUVÊA, M.; TOSTI, R.; POLITO, R. **O novo Flâneur**. Revista Eclética, Julho/Dezembro de 2003. Disponível em: http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/media/2%20-%20o%20novo%20fl%C3%A2neur.pdf. Acesso em: 24/05/2017.

RAMIREZ, Paulo Niccole. **A Revolução Vagabunda: Baudelaire, Walter Benjamin e o fim da história**. 2010. p. 249.

RIBEIRO, Claudia Gonçalves**. A cidade pelos olhos de Charles Baudelaire e Mario de Andrade.** Cadernos do CNLF, Vol. XV, Nº 5, t. 2. Rio de Janeiro, 2011. p. 1090.

SANTAELLA, L.; NOTH, W. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação. São Paulo: Iluminuras, 1998. Cap. 9, 1.1, p. 116.

SILVA, Mario. **O Culto ao Corpo: expressões contemporâneas do exibicionismo e voyeurismo**, 2008. p. 29. Disponível em: livros1.livrosgratis.com.br/cp066895.pdf acessado em 04/06/2017.

SILVA, Aldo. **Voyeurismo em Arte e Tecnologia: poéticas visuais no âmbito de uma sociedade escópica,** 2014. p. 1. Disponível em: https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13_AldoPedrosa.pdfacessado em 01/06/17 .

O LIVRO *TRÊS SÉCULOS DE MODAS*: QUESTÕES ENTRE HISTÓRIA DA MODA E HISTÓRIA DA ARTE

Doutorando; Fernando Hage (PPGArtes/UFPA)[218]

Doutora; Bene Martins (PPGArtes/UFPA[219]

RESUMO

O livro *Três Séculos de Modas*, publicado em 1923, na cidade de Belém pelo artista e jornalista João Affonso do Nascimento (1852-1924), é uma obra pioneira no campo artístico e da moda. Escrito em comemoração ao Tricentenário da cidade, o livro apresenta um apanhado histórico das mudanças do vestuário masculino e feminino da moda internacional,entre a data comemorativa de 1616 e 1916,além de 56 ilustrações criadas pelo próprio autor, que compuseram uma exposição artística realizadapreviamente em 1917.Este texto tem como objetivo apresentar os percursos iniciais da pesquisa de doutorado na qual será realizada uma análise crítica do livro *Três Séculos de Modas*, envolta principalmente no uso de fontes e referências artísticas no processo de construção do livro, e aqui serãoexpostas discussões sobre a escrita da história da arte e da história da moda, organizando parâmetros que contribuam na compreensão da obra.

Palavras-chave: história da arte; história da moda; Três Séculos de Modas; historiografia.

ABSTRACT

The book *Três Séculos de Modas/Three Centuries of Fashions* was published in 1923 in the city of Belém by the artist and journalist João Affonso do Nascimento (1852-1924) and is a pioneering work in the field of fashion history in Brazil. Written in celebration of the

[218] Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES-UFPA). Mestre em Moda, Cultura e Arte (Centro Universitário Senac/SP); Bacharel em Design – Projeto de Produto (UEPA);Professor e coordenador do curso de Bacharelado em Moda da Universidade da Amazônia (UNAMA) (fernandohage@gmail.com).

[219]Doutora em letras, pela UFMG; pós doutora em Estudos de Teatro, na Universidade de Lisboa; professora da Universidade Federal do Pará; coordenadora do projeto de pesquisa: Memória da dramaturgia amazônida: construção de acervo dramatúrgico. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) (behne03@yahoo.com.br – behneafonso@gmail.com).

Tercentenary of the city, the book presents a historical overview of changes in masculine and feminine clothing of international fashion, between the dates of 1616 and 1916. It contains 56 illustrations created by the own author, which constituted a previous artistic exhibition in 1917. This text aims to present the initial courses of a doctoral research, which will be a critical analysis of the book, mainly involving the use of sources and artistic references in the process of building this volume. Here will be discussed the writing of art history and fashion history, arranging issues that contribute to the understanding of *Three Centuries of Fashions*.

Keywords: art history, fashion history, three centuries of fashions, historiography.

Introdução

No decorrer da sociedade moderna, diversos livros de História da Arte foram escritos e organizados com o intuito de apresentar, entreter, discutir e fazer pensar sobre estilos, processos, técnicas e sistemas visuais ou sociais da arte. De forma correlata, uma disciplina mais recente, a História da Moda, também veio se articulando em torno não de obras de arte, mas de peças de vestuário que, muitas vezes, entrecruzam-se com obras artísticas, pois são representadas nas mesmas, ou se apropriam de seus elementos estéticos. Nesse sentido, advém a associação de quedisciplinascomo a história da arte e a história da moda têm pontos de confluência, ainda mais se pensarmos em produções elaboradas nos séculos XIX e XX, quando havia campos de conhecimento em expansão, em todos os aspectos.

Assim, este texto estabelece como ponto de partida a obra *Três Séculos de Modas,* para promover uma discussão acerca da inter-relação da historiografia da arte e da moda. O livro em questão foi escrito por João Affonso do Nascimento (1852-1924), e é considerado o primeiro livro de história da moda escrito no Brasil. Esta obra fez parte das comemorações do Tricentenário da cidade de Belém, ocorrida em 1916, e versa sobre as mudanças do vestuário internacional feminino e masculino dos séculos XVII, XVIII, XIX e início do século XX, tecendo, ao final, a descrição de 3 “typos” femininos e seus trajesregionais de São Luís e Belém, com um total de 56 ilustrações feitas pelo autor.

Planejado para 1916,por comissão coordenada pelo pintor Theodoro Braga, o livro foi lançado apenas em 1923, pela Livraria Tavares Cardoso &Cia. mas, anteriormente, apresentado em 13 de maio de 1917, no Salão da Associação de Imprensa, com a exposição das ilustrações de João Affonso, além da distribuição aos visitantes de uma *plaquette*contendo

as descrições das mesmas.O livro ganhou nova edição em 1976, com prefácio do tataraneto do autor, o poeta Paulo Mendes.

De forma geral, o autor realizou uma extensa pesquisa na qual a história, as artes e o vestuário se entrelaçam para reconstruir três séculos da elegânciade origem europeiadifundida em terras brasileiras. Nas palavras de Affonso, na introdução de sua obra, ele pede que o leitor "imagine que perpassam por sua frente as figuras animadasde alguma interessante "fita", movendo-se no quadro de projeções do seu cinema predileto". (AFFONSO, 1976, p.23). Affonso montou sua própria maneira de fazer história, atravessando diversos métodos e fontes que proporcionam um diálogo entre imagem, arte e moda, além de ter posicionado o universo da moda e do vestuário no contexto de uma exposição artística.

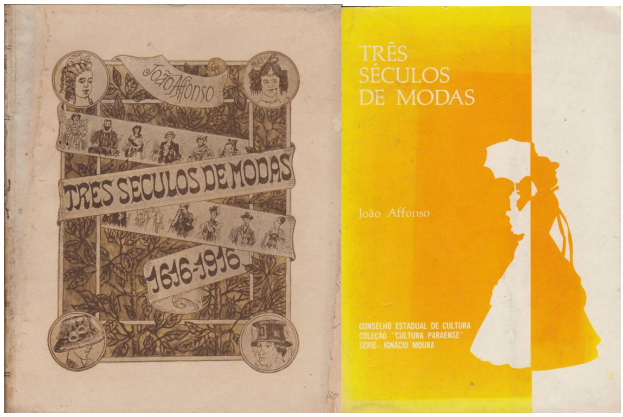


Ilustração n.01 – Capas de 1923 e 1976 de *Três Séculos de Modas*. A capa da primeira edição foi desenhada pelo próprio João Affonso.
Fonte: Acervo do autor.

Este recorte nasceu a partir da pesquisa de Doutorado intitulada "*Três Séculos de Modas: cruzamentos entre fontes do campo das artes e da moda"*, que visa realizar uma análise crítica do livro, envolta nas referências do campo das artes presentes no mesmo, entendendo também os métodos e os usos de fontes utilizadas no cruzamento com o campo da moda.Um dos objetivos da pesquisa do doutorado é o de construir análise teórica sobre o processo de interface entre os campos de conhecimento da História da Arte e da História da Moda, e portantoeste textocumprirá, parcialmente, parte deste objetivo trazendo à tona determinados pontos de discussão.

Nosso objetivo específico neste trabalho é o de fazer um passeio cronológico por alguns exemplos de obras dos campos da história da arte e da história da moda, entendendo

alguns entrelaçamentos entre métodos de escrita e questões conceituais que possam nortear a análise sobre a obra de João Affonso.A partir deste momento, discorreremos sobre relações conceituais entre os dois camposconsiderando que a história da moda pertence ao campo da história da arte, mas sempre em diálogo com outros campos, já que podemos associá-la aos campos da história social, dos costumes, do ornamento, entre outros.

Fragmentos Historiográficos da Arte e da Moda

Publicado em 1923, o livro de João Affonso é pioneiro em seu país de origem, mas podemos dizer que foi publicado três séculos após os primeiros livros de trajes que deram início a este campo de produção visual e textual. As obras pioneiras do campo do vestuário surgiram nos séculos XVI e XVII, em Florença, Veneza, Flandres etc. Uma das obras mais comentadas intitula-se *Deglihabitiantichi et modernidiverse parti del Mondo* (Veneza, 1590), deCesareVecellio. O livro é um exemplar de trajes com gravuras e descrições de diversas nacionalidades, com principal objetivo de fornecer informações de tom pitoresco para os leitores.

Este tipo de publicação chega com sucesso ao século XIX, tendo como exemplo expoente a obra *Le Costume Historique*de Albert Racinet, publicada em seis volumes no ano de 1888. A obra contém textos de tom curioso que dão suporte a um conjunto extenso de ilustrações. Segundo a historiadora Aileen Ribeiro, Racinet é "herdeiro de uma longa tradição de livros ilustrados de trajes (...) gênero que apareceu pela primeira vez na década de 1560 para satisfazer um desejo de informação sobre vestuário e costumes" (RIBEIRO, 1994, p.4).

Não por acaso, a primeira obra conhecida do campo da História da Arte surgiu entre os anos de 1550 e 1568, no mesmo período do aparecimento dos livros de traje. De autoria de GiorgioVasari, *Le vite de' piùeccellentipittori, scultori e architettori* (1550-1568) é uma obra fundadora para este campo de conhecimento, ao se utilizar da biografia dos artistas expoentes do Renascimento e ao discutir a sucessão de estilos entre os mesmos.

> A arte enredou-se numa relação ativo-passiva indissolúvel com seu ambiente, que difama retrospectivamente a história das "narrativas dos mestres" com sua pretensão espacial, quando ela não é reconhecida como uma realização já histórica que teria cumprido seus dois objetivos: de estabelecer solidamente em nossa cultura histórica a arte e em seguida a ciência desta (BELTING, 2012, p.223).

Assim como a "narrativa dos mestres" de Vasari estabeleceu uma cultura da arte e sua ciência, os livros de traje de Vecellio e posteriormente Racinet também cumpriram seu papel

em relação à difusãodo vestir de diferentes culturas e momentos históricos, pois na visão deAileen Ribeiro, os historiadores do traje desempenharam seu papel em um "processo educativo" (RIBEIRO, 1994, p.5). Mas apesar do século XIX contar com uma"torrente de livros de trajes", nas palavras de Ribeiro, vale destacaro surgimento de obras que deram novos passos no estabelecimento da disciplina de História da Moda, como é o caso de *A Cyclopediaof costume ordictionaryofdress* (1876-9), de J.R. Planché e a obra *Historie de Costume in France*(1875), de Jules Quicherat, essa última, um marco teórico.

A obra de Quicherat ficaria mundialmente conhecida por se tratar de uma nova abordagem que fogiu do caráter pitoresco dos livros de traje, utilizando como fonte, para a historiografia do vestuário, dados retirados de materiais arqueológicos e iconográficos, como pinturas e esculturas. Segundo o historiador Daniel Roche, Jules Quicherat, ao criar sua obra, teve três principais objetivos: "ser útil aos artistas, afirmar o papel das imagens e abrir novos caminhos para a história dos costumes". O autor tinha preocupação "em sugerir obras que os artistas pudessem consultar, e publicou numerosas ilustrações" (ROCHE, 2010, p. 38).

Ou seja, o campo da história da moda organizou-se atrelado ao universo da arte e da imagem, utilizando-a como referência, assim como fazendo do vestuário histórico uma informação a ser considerada pelos artistas no processo criativo de pesquisa.

Com a publicação*Histoire de Costume in France*, Quicherat influenciou diversos outros escritores, como Ary Renan, que publicaria, em 1890,*Le Costume in France*[220], um dos livroscitados na bibliografia do livro *Três Séculos de Modas*, único específico de História da Moda, o que demonstra que o autor radicado no Pará teve contato com a metodologia trazida por Quicherat ao campo da história do traje, mas,que também não se encerra à diversidade de fontes que Affonso utilizou como revistas, textos literários, biografias, entre outros, previamente mapeados empesquisa de Mestrado (HAGE, 2010).

Vale citar também, neste caso, a obra do autor Charles Blanc, intitulada *L'ArtdanslaParure et dans Le Vêtement/A arte através do ornamento e através da vestimenta* de 1877, que consta na bibliografia do livro paraense, por se tratar de um campo de estudos que interessa à arte e à moda, ocampo do ornamento e que, portanto, fornece outra pista do estilo historiográfico de Affonso, ou seja, o autor procurou pesquisar outros elementos importantes que compõem o cenário da moda.

---

[220]A influência de Quicherat é citada em resenha de 1890 do jornal New York Times, disponível em:<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F40817FD355F10738DDDA90B94D9415B8085F0D3>. Acesso em 10.01.2017.

Adentrando ao campo da história da arte, entre o fim do século XIX e início do XX, segundo o crítico Giulio Argan, ocorrerão duas tendências no florescimento dos estudos sobre arte:

> uma essencialmente historicista, visando sobretudo a reconstituição de personalidades históricas; (...) outra, essencialmente científica, para qual a obra é puro fenômeno e documento visual, do qual é relativamente pouco importante estabelecer não só a paternidade como a qualidade artística (ARGAN, 1995, p.144).

Percebe-se, analisando o contexto histórico, que o desenvolvimento mais abrangente do ato de se fazer história dá-se no século XIX, e as duas das vertentes no florescimento dos estudos sobre arte colocadas pelo crítico Giulio Argan, uma historicista e outra científica (ARGAN, 1995, p.144), estariam presentes na historiografia de moda, já que há uma tendência de se entender a história da moda, tanto a partir da tendência ao uso de personalidades históricas que são importantes para a difusão de padrões de vestir, quanto a partir da tendência científica, que analisa a evolução das formas e das técnicas que envolvem o processo.

Como vemos na análise de Daniel Roche sobre a obra de Quicherat, que influenciaria a história da moda a partir de 1875, o autor queria "afirmar o papel das imagens", utilizando referências históricas oficias, trazendo o olhar historicista, quanto "ser útil aos artistas", informando detalhes técnicos como cores e acabamentos, além de sugerir obras, trazendo assim o lado cientificista nesse contexto.

Sobre essacontextura de cunho cientificista, vale destacar as contribuições metodológicas de AloisRiegl, Heinrich Wolfflin, Erwin Panofsky e Ernst Gombrich para o campo da História da Arte, contribuições que se aglutinarão às concepções em relação à História da Moda que estamos discutindo. Diferente das escolas francesas e inglesas, do estudo dos trajes, é de locais como Viena e Alemanha que surgirão os fundadores da história da arte. Comecemos pelo autor AloisRiegl, que publicou *HistoricalGrammarof Visual Arts*(1897-1899). Segundo Argan, a visão de Riegl era a de que "a história da arte é a única ciência possível da arte" (ARGAN, 1995, p. 145). Já, segundo Arthur Danto, AloisRiegl surgiu com a "idéia de que o ornamento tem uma história, e ao fazê-lo, revela como o conceito de ter uma história foi compreendido no século XIX, nos círculos intelectuais ligados à história da arte" (DANTO, 2006, p.67).

> O materialista[221] vê o ornamento sobretudo como decoração de superfícies, e decoração de superfície principalmente em termos que derivam das, e dizem respeitos às, formas de atender a determinadas necessidades materiais dos seres humanos, mais especificamente de vestuário e de abrigo, um, um e outro envolvendo tecelagem. O ornamento origina-se das obras em cestaria com vime e do entrelaçamento e ziguezague têxtil, de baixo para cima e de dentro para fora, recursos de que sempre se valeram os seres humanos na fabricação de vestuários e cercas (...) Com efeito, em virtude de seu caráter elementar e universal, o ornamento tem possibilidades tão reduzidas de possuir uma história, quanto, digamos, a reprodução, ou de maneira mais controversa, a percepção(...) Riegl se sentiu obrigado a destruir esse modelo para estabelecer a possibilidade de um desenvolvimento progressivo, o que significa, como na pintura, que os últimos estágios na sucessão de estilos ornamentais vão além dos estágios iniciais para atingir os mesmos objetivos artísticos, e os estágios iniciais entram na explicação dos últimos(DANTO, 2006, p.68).

A concepção de que a arte participa de um processo de desenvolvimento progressivo advém de conceitospré-estabelecidos por Vasari em torno do estilo, mas dentro de uma perspectiva historicista. Já a vertente cientificista no estudo dos estilos conta com a contribuição de Heinrich Wolfflin, em sua obra *Conceitos fundamentais de história da arte* (1915). Segundo Hans Belting, nesta obra, Wolfflin busca, através da organização de categorias, a concepção de uma "história estilística" (BELTING, 2012, p.244). O próprio Wölfflin define que se "concebe o estilo sobretudo como expressão, expressão do espírito de uma época, de uma nação, bem como expressão de um temperamento individual" (WÖLFFLIN, 2015, p.13).Danto contribui quando afirma que"um estilo é um conjunto de propriedades compartilhadas em um conjunto de obras de arte, mas que também é utilizado para definir, filosoficamente, o que deve ser um trabalho de arte" (DANTO, 2006, p.51)e, segundo Wolfflin, "nem tudo é possível em todos os tempos, e certos pensamentos só podem ser concebidos em certos estágios de desenvolvimento"(apud DANTO, 2006, p.217), portanto, essa progressão seria então o próprio sentido da arte.

Assim, vale destacar como a história da moda pode ser considerada, como a história da arte no sentido apresentado acima, uma história dos estilos, pois se apropriadestes termos e linhas conceituais como, por exemplo, os estilos Barroco e Rococó, os quais possuem amplo reconhecimento no campo da arte assim como no campo da Moda.

A esta visão estilística de progressão e desenvolvimento. mais à frente se juntará Ernst Gombrich, com sua obra *História da Arte*, 1950, criando uma metodologia que coloca a "história da arte mais como um paralelo à história da ciência"(DANTO, 2006, p.55), mas existirão outras perspectivas, como a de Erwin Panofsky, no trabalho *O significado nas artes visuais*, 1955, trazendo à tona conceitos de Iconologia e Crítica de Imagem, apresentando uma

[221]Segundo Danto, a concepção de Riegl estava relacionada com uma "interpretação materialista das origens da arte" (DANTO, 2006, p.67).

história da arte mais como uma "história dos sintomas culturais",que "interrogava conteúdos em vez de obras". (BELTING, 2012, p. 250-252).

A obra *Três Séculos de Modas*publicada, finalmente, em 1923, se encontra, cronologicamente,no que tange à historiografia da Arte, após a difusão dos conceitos de Riegl e Wölfllin sobre a questão dos estilos, e no que tange à historiografia da Moda, entre as obras citadas do século XIX, de Racinet e Quicherat,e outros dois trabalhos que são marcos da historiografia de moda, na segunda metade do século XX, pois iniciam novas abordagens no uso de fontes históricas.

O primeiro trabalho, é de James Laver, pesquisador e curador do Museu Victoria & Albert. Este pesquisador utilizou, predominantemente,como fontes documentais:*fashionplates*[222](31%) pinturas (19%) e gravuras (24%), nas obras *Tasteand Fashion*(1937)e*Costume and Fashion* (1968). O segundo autor, o francês François Boucher, em *Histoiredu Costume em Occident* (1963), utilizou como principais fontesas pinturas (34%), além de trajes (6%), gravuras (10%) e fotografias (10%) (VIANNA, 2017, p. 140).

Tais autores têm em comum com João Affonso, a pesquisa em diversas fontes documentais para a elaboração de escrita sobre a história do vestuário pretendida.Recorrendo a uma divisão temática prévia dos livros citados na bibliografia de *Três Séculos de Modas*, podemos agrupar as referências bibliográficas aos seguintes temas (ordenados por quantidade de citações): *história francesa* (17), *textos teatrais* (3), *livros de memórias* (2), *livros de arte* (2), *literatura francesa* (2), *volumes publicados por bibliotecas* (2), *publicações com ilustrações de moda* (2), *publicações de caricatura/desenho* (2) e *livros de ciência* (1). Através da bibliografia do livro, verificamos portanto, o caráter inovador de Affonso na escrita da história da moda, mas ainda é necessária a pesquisa mais aprofundada sobre as fontes dentro desta escrita, e não só em sua bibliografia.

Nadifusão da disciplina História da Moda, do qual participou João Affonso à sua maneira, ao lado de autores como Laver e Boucher, vale destacar também nesta cronologia historiográfica algo de Affonso que remete ao trabalhos pioneiros de Racinet em *Le Costume Historique.*O autor francês, mesmo não constandona bibliografia do escritor maranhense, carrega algo que também será notado em *Três Séculos de Modas*:uma evocação do sentido de História, "especialmente da do seu próprio país" (1994, p.4),corrente que se desenvolveu a partir do século XIX.

[222]Gravuras e litografias que divulgavam as novidades da moda com mais popularidade entre os séculos XVIII e o início do século XX, sendo distribuídas juntos à revistas ou vendidas separadamente.

> Uma vez mais, como muito dos seus contemporâneos, saturado com as mudanças incessantes que são a essência da alta moda, Racinet vira-se para os trajes regionais mais estáticos da Europa contemporânea, com as suas cores vivas e ornamentos tradicionais (...) estimulados por um sentimento de nacionalismo crescente (RIBEIRO, 1994, p.6).

Olivro *Três Séculos de Modas*, participa desta corrente, ao apresentar,, o conjunto de três figuras femininas do Norte do Brasil e seus respectivos trajes: a Preta Mina,a Crioula do Maranhão, e a Mulata Paraense, ao final de todo um conteúdo baseado quase que, em sua totalidade, em modas de origem francesa,criando um registro importante para o campo de vestuário local utilizado no século XIX, de extremo valor iconográfico e referencial para o estudos de indumentária.

Considerações Finais

De forma preliminar, foram apresentados aqui alguns pontos importantes do percurso historiográfico do campo da moda e da arte, do qual se entrelaça o livro *Três Séculos de Modas.*Percebemos, através deste sobrevoo teórico, que mesmo utilizando-se de metodologia própria, o livro de Affonso carrega características presentes no campo da história da Arte, como a questão dos estilos e o destaque à figuras históricas na construção temporal, bem como trouxe características pontuais do desenvolvimento da disciplina História da Moda, como o tom curioso dos textos, o uso de imagens históricas oficiais, além do esforço de tradução para o vestuário dos costumes e da história local. Podemos dizer que Affonso é um grande difusor da cultura da moda no início do século XX na cidade de Belém, cultura esta atrelada ao vasto conhecimento que o escritor possuía.

Sabemos que João Affonso, à época de seu falecimento em 1924, era respeitado por seu trabalho como crítico de arte, teatrólogo, historiador e jornalista. Em todo esse rol de conhecimento, o autor escolheu suas fontes históricas, autores literários, pintores e revistas ilustradas para compor as descrições de *Três Séculos de Modas*. Dessa forma, ele legitimou sua visão de história da moda, a partir de documentos que o autor acreditava serem autênticos. Segundo Argan, “o critério da autenticidade é fundamental tanto para o historiador como para o crítico”. (ARGAN, 1995 p.141).

> A crítica se limita a estabelecer se uma dada obra é ou não é obra de arte, enquanto a história agrupa e coordena os fatos artísticos, segundo critérios de ordem, dos quais o mais frequente é o da sua sucessão no tempo?(...) É claro que o

> caráter artístico da obra não é diferente da sua historicidade e que o juízo crítico é um juízo histórico, de tal modo que não pode existir nenhuma distinção, no plano teórico, entre crítica e história da arte(ARGAN, 1995 p.141-142).

Entre fontes históricas, em um processo de contextualização, a criação de uma obra de história da moda como *Três Séculos de Modas* é o olhar de um historiador e crítico que é, ao mesmo tempo, artista, pois neste caso específico, o autor também desenhou as 56 ilustrações presentes no livro. Segundo o historiador Artur Danto, "a história da arte no Ocidente é em parte a história de diferentes histórias, mais do que a mera sucessão de obras de arte no decorrer do tempo" (DANTO, 2006, p.52). Poder-se-ia afirmar que a história da moda é uma história de diferentes histórias, mais do que a sucessão de roupas no decorrer do tempo. Histórias escritas em momentos diferenciados, com o uso de diferentes fontes, e repletas de influências dos campos das artes.

O que nos vale concluir até aqui é, que neste universo no qual a história da moda se alimenta da história da arte, como confirmado no trabalho de autores como João Affonso, James Laver, François Boucher, o que nos vale destacar é o senso de história que permeia os séculos XIX e XX, e que nos demonstra as bases para o florescimento de disciplinas tão ricas. Mas enquanto podemos dizer que a História da Arte é em si uma disciplina já estabelecida, existe um caminho que a História da Moda vem percorrendo e é este percurso, traçado ou alinhavado por João Affonso noBrasil, que desejamos seguir.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Guilio Carlo. **Arte e Crítica da Arte.** 2ª edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BELTING, Hans**. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois.** Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: CosacNaify, 2012.

CUMMING, Valerie Cumming. **Understanding Fashion History.** Londres: Batsford, 2004.

DANTO, Arthur. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os limites da história.** São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

HAGE, Fernando. **João Affonso (1855-1924): entre palavras, desenhos, costumes e modas.** Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte) – Centro Universitário Senac São Paulo: São Paulo, 2010. 142 f.

RIBEIRO, Aileen. Introdução. In: RACINET, Albert. **Enciclopédia Histórica do Traje.** Lisboa: Replicação, 1994.

ROCHE, Daniel***. A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII).*** Tradução de AssefKfouri. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

VIANA, Fausto. **Para documentar a moda: de James Laver às blogueiras fashion.** São Paulo: Edusp, 2017.

O REPERTÓRIO DE TEMÁTICA RELIGIOSA DE TRÊS COMPOSITORAS EM PARTITURAS RECOLHIDAS AO ACERVO VICENTE SALLES: FUNCIONALIDADE, ESTILO E OS DESAFIOS DA REINTEGRAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUIVÍSTICO-MUSICAL NO PRESENTE

Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte (PNPD/CAPES – PPG-Artes/UFPA)

RESUMO

O presente trabalho aborda dezoito obras musicais de temática religiosa católica, de Marcelle Guamá, Candida Acatauassú Nunes e madre Julia Cordeiro, compositoras paraenses ou estabelecidas no estado do Pará. Tais obras foram registradas em partituras manuscritas ou editadas que se encontram recolhidas ao Acervo Vicente Salles, custodiado pela Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará. Questiona-se: Quais as condições do recolhimento das fontes musicais? Quais as características estilísticas e possíveis usos do repertório na concepção das compositoras? E quais os desafios da difusão deste repertório no presente no tocante à funcionalidade? Para responder a tais problemas, foi empreendida pesquisa bibliográfica e documental, recorrendo a referenciais acerca da memória, do patrimônio cultural e do arquivístico-musical, bem como da Arquivologia, dentre os quais, Joël Candau, Pierre Nora, Gómez González e Heloísa Bellotto. Os resultados apontam para a possível funcionalidade ritual original das obras de estilo restaurista de Madre Julia e Candida Nunes, enquanto as de Guamá teriam variado entre canções de câmara e música ritual. O afastamento do repertório ritual dos paradigmas musicais atuais do catolicismo romano implica novas funções em sua difusão no presente, tais como concertos e até mesmo o ensino de música.

Palavras-chave: Música religiosa – Igreja Católica Romana. Canção religiosa. Arquivologia musical. Patrimônio cultural e memória.

ABRSTRACT

This paper discusses eighteen musical works with Catholic religious subject by Marcelle Guamá, Candida Acatauassú Nunes and mother Julia Cordeiro, composers born or living in the state of Pará. This works were annotated in handwritten or edited scores that are collected from the Vicente Salles Collection, under the custody of the Museum Library of the Federal University of Pará. Is questioned: what are the conditions for collecting musical

sources? What are the stylistic characteristics and possible uses of the repertoire in the design of composers? And what are the challenges of diffusing this repertoire in the present with respect to functionality? In order to respond to such problems, bibliographical and documentary research was undertaken, resorting to references about memory, cultural heritage and archival-musical, as well from Archival Theory, among which, Joël Candau, Pierre Nora, Gómez González and Heloísa Bellotto. The results point to the possible original ritual functionality of the restorative style works by Mother Julia and Candida Nunes, while those of Guamá would have varied between chamber songs and ritual music. The removal of the ritual repertoire from the current musical paradigms of Roman Catholicism implies new functions in its diffusion in the present, such as concerts and even the teaching of music.

Keywords: Religious music - Roman Catholic Church. Religious song. Musical archives. Cultural heritage and memory.

Introdução

A busca pela compreensão da história da música tem sido marcada, no campo da Musicologia histórica, por olhares lançados ao repertório. Longe de qualquer neutralidade, tal representação historiográfica é fruto de uma seleção de compositores canônicos, baseada, sobretudo, em aspectos técnicos musicais, mas também em aspectos ideológicos. O tom de germanofilia que marca os discursos historiográficos é um destes aspectos, bastante perceptível na seleção de Bach, Mozart, Haydn, Beethoven e Wagner como expoentes de movimentos musicais europeus. No Brasil, esta característica se refletiu na busca pela legitimação da obra de compositores locais a partir de sua comparação com a de compositores europeus. Para além deste modelo baseado em ideologias e interesses de determinadas classes econômicas ou de intelectuais, é possível abordar a história da música no Brasil a partir das práticas musicais, ou seja, a partir do que foi de fato executado no país. Esta postura não tem por objetivo descobrir a "brasilidade" de determinadas obras – contribuindo para a construção de identidades nacionais baseadas em grandes memórias organizadoras (CANDAU, 2011) – ou construir cânones historiográficos. Ao contrário, uma história das práticas musicais tem seu enfoque na função social da música, independentemente de o repertório ter sido produzido por brasileiros ou estrangeiros. Não se trata, portanto, de uma história dos vencedores, mas de uma aproximação dos sujeitos produtores e consumidores de música. Nesta perspectiva:

> Dou voz a colaboradores cujo silêncio se impõe não somente por sua ausência física, mas também por relações de poder, por valorações ou por planos de construção de identidades fortes reforçados pela crítica e pela historiografia, nos quais somente as grandes memórias organizadoras importam (Candau, 2011). Neste universo, práticas musicais que não se alinhavam aos interesses de determinados grupos que detinham o monopólio econômico e das ideias – mulheres e compositores não-canônicos – tornaram-se silentes. Posso me dedicar à obra de José Maurício Nunes Garcia, Carlos Gomes, Gama Malcher ou Henrique Gurjão, mas posso também buscar conhecer e valorizar a obra de padre João Jacques, José Maria Rocha Ferreira (Duarte, 2016a), Cândida Acatauassú Nunes, madre Júlia Cordeiro (Duarte, 2017c), João Valente do Couto (Duarte, 2017a) e tantos outros atores e atrizes sociais legados ao esquecimento. Neste sentido, fazer musicologia é também um ato político (DUARTE, 2017b, p. 61-62).

O presente trabalho adota esta postura política, e procura compreender a música de temática religiosa de madre Júlia Cordeiro (Belém, 1867 – Recife, 1947), Marcelle Guamá (Paris, 1892 – Rio de Janeiro, 1978) e Cândida Acatauassú Nunes ([Pará, séc. 19--] – ?). Seu principal objetivo é enfrentar silêncios e esquecimentos, que alcançam diversas dimensões. A primeira delas diz respeito à própria produção aqui enfocada: a música religiosa ou litúrgica católica de fins do século XIX e de todo o XX, cujo espaço nos manuais de história da música praticamente inexiste, pois tais obras enfocam quase exclusivamente a música de concerto deste período. O silêncio se estende ainda à participação social feminina por meio da música, seja na música dos teatros, sobretudo a ópera (BUDASZ, 2008), seja nos ritos católicos, cuja milenar proibição foi reforçada pelo *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*", um "código jurídico de música sacra" redigido por Pio X em 1903, segundo o qual, "os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical" (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §13). Apesar do discurso oficial da Igreja Católica, fato é que grande parte das práticas musicais no catolicismo romano no Brasil foi marcada pela presença feminina, porém esquecida na historiografia, salvo raros exemplos (SCHUBERT, 1980). A ausência de figuras femininas ou o caráter secundário de sua presença na historiografia tem sido tema de pesquisas recentes (LOPES, NOGUEIRA, 2014; VERMES, 2013), cujo objetivo está além de compreender o fenômeno, mas que buscam lançar luzes sobre quem foram tais personagens e sua atuação nas práticas musicais em diversos ambientes. Finalmente, a delimitação geográfica das compositoras à região Norte aponta para um silêncio em âmbito nacional pelo fato de haver maior concentração dos programas de pós-graduação em Artes e Música nas regiões Sul e Sudeste. À exceção dos trabalhos de Vicente Salles, a produção acadêmica sobre a história da música na região Norte ainda tem pouca visibilidade nacional.

Assim, reforçamos nossa opção teórica, mas também política, por uma historiografia mais democrática, que se baseie em práticas musicais e não apenas na produção de obras, e busque conhecê-las independentemente dos cânones. Para tanto, é necessário retornar às fontes musicais recolhidas aos arquivos, lugares de memória que se destinam a "deter o esquecimento" quando não mais existem meios de memória que nos conectem diretamente ao passado que buscamos conhecer (NORA, 1993). Só é possível estudar as práticas musicais se for considerada a dimensão do micro, do local. Este olhar torna possível comparar o local aos paradigmas muitas vezes impostos de maneira global, como é o caso da legislação da Cúria Romana acerca da música que deveria soar nos ritos solenes do catolicismo. A intenção não é constatar ou refutar a adequação das obras ao que seria liturgicamente adequado segundo a Igreja Católica institucionalizada, mas observar os distintos graus de negociação em relação às normas manifestados pelos sujeitos que a integram, uma vez que:

> O ser humano não é arrastado de um lado para outro, como unidade neutra e indiferente, pela operação de um sistema. Como um organismo capaz de auto-interação, forja as suas ações por um processo de definição que envolve *escolha*, *avaliação* e *decisão*... As normas culturais, as posições de *status* e as relações de papel são apenas quadros de referência, dentro dos quais se verifica aquele processo de transação formativa (Hebert Blumer apud BUCKLEY, [1971], p.42).

Ao optarmos por confrontar a produção de três compositoras paraenses ou radicadas no Pará com os modelos determinados por meio de um rígido sistema de controle das práticas musicais, reafirmamos a convicção expressa em nossa investigação doutoral:

> A possibilidade de autonomia do indivíduo em face das conjunturas e de negociação com os modelos impostos refletem convicções pessoais acerca da responsabilidade de cada indivíduo para as mudanças nos sistemas sociais aos quais se integra, e não somente dos grandes movimentos. Esta foi certamente a maior contribuição pessoal retirada da realização desta investigação: mais que do pretender analisar objetivamente a "verdade" das relações sociais, foi possível concluir que a escolha de referenciais teóricos reflete a visão de mundo do pesquisador (DUARTE, 2016, p. 23).

Assim, em um evento científico cujo título é *Arte como? Engajamento político ou função estética?*, relembramos que o olhar do pesquisador para a produção artística não é, de modo algum, neutro, mas também pressupõe suas convicções, não apenas científicas, mas também políticas. Por outro lado, não se pretende aqui realizar um discurso baseado em impressões ou convicções pessoais, mas sim uma investigação. Para tanto, partiu-se dos seguintes problemas: quais as condições do recolhimento das fontes musicais? Quais as características estilísticas e possíveis usos do repertório na concepção das compositoras? E finalmente, quais os desafios da difusão deste repertório no presente no tocante à funcionalidade? Para respondê-los, recorreu-se aos procedimentos bibliográfico e documental,

sobretudo aos documentos musicográficos (partituras editadas e manuscritas) recolhidos ao Acervo Vicente Salles, custodiado pela Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará e à documentação da Cúria Romana acerca da música sacra na primeira metade do século XX.

Quanto aos referenciais teóricos que balizam os olhares aqui propostos, ainda que implicitamente, é possível citar leituras acerca do estudo da memória, dos patrimônios cultural e arquivístico-musical, bem como da Arquivologia, dentre os quais, Joël Candau (2011), Michael Pollak (1989), Pierre Nora (1993), Gómez González (2008) e Heloísa Bellotto (2002), cujas ideias foram ou serão oportunamente trazidas ao texto.

Este trabalho está estruturado em três partes. Na primeira, são apresentados os paradigmas institucionais católicos acerca das práticas musicais, entre 1903 e 1963, especialmente no que diz respeito à participação feminina, bem como uma comparação com a participação feminina em práticas musicais religiosas católicas no Pará neste período. Em seguida, são apresentados traços biográficos das compositoras, uma análise das quinze obras musicais que constituem o universo deste trabalho, bem como algumas considerações acerca da situação de recolhimento das fontes musicais. Finalmente, discute-se a questão da funcionalidade das composições estudadas, os desafios e possibilidades de sua reinserção nas práticas musicais do presente.

Restauração Musical Católica no Brasil: Entre as Normas e as Práticas

O *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*" de Pio X referido anteriormente é fruto da ação de um determinado grupo de acadêmicos e especialistas em música de função religiosa europeus que compartilhavam uma representação coletiva de que a música ritual havia entrado em uma situação de decadência em razão da influência que recebia da música dos teatros, sobretudo da ópera. Tal movimento ficou conhecido como Cecilianismo ou como Restauração musical católica, pois objetivava restaurar a música a uma suposta condição de "dignidade" no culto católico. O sucesso deste movimento certamente pode ser atribuído ao momento político em que ocorreu: no refluxo da separação entre estados nacionais e a religião em grande parte do Ocidente, a Igreja Católica precisou reestruturar-se com vistas à sua manutenção. Isto se deu por meio da Romanização, movimento que pretendia maior centralização das atividades religiosas no clero – o que não ocorria no catolicismo colonial brasileiro, no qual as irmandades e ordens terceiras compostas por leigos tinham papel destacado –, reforço à hierarquia eclesiástica e à autoridade do pontífice romano – sobretudo

por meio da declaração da infalibilidade papal, em 1870 – e uma clara expansão territorial do controle eclesiástico, com a multiplicação do número de dioceses no Brasil no início do século XX. Desta maneira, o movimento que declarava sua aversão ao "profano e teatral" em música esteve profundamente ligado a uma dimensão política.

Do ponto de vista técnico, a restauração musical haveria se operaria por algumas vias: (1) a declaração do canto gregoriano o gênero musical do catolicismo romano de rito latino, remetendo claramente à unidade da Igreja Católica na Idade Média; (2) o incentivo à execução da polifonia "clássica", composta ao tempo do Concílio de Trento, sobretudo da obra de Giovanni Pierluigi da Palestrina, reconhecido há séculos como restaurador e "salvador" da música polifônica nos ritos católicos; (3) declaração do órgão de tubos como instrumento oficial da igreja e, consequentemente, a proibição de que bandas de música, piano e instrumentos de percussão soassem nos templos, como maneira de afastar a sonoridade sacra da profana; (4) a criação de organismos censores, as comissões diocesanas de música sacra, que deveriam emitir juízos de admissibilidade das obras do repertório no culto católico; (5) uma proposta de formação musical do clero como maneira de inculcar os paradigmas presentes no documento. Desta maneira, se observa no *motu proprio* o que denominamos *controle normativo* das práticas musicais (DUARTE, 2016).

Apesar do controle normativo, foi possível observar, em nossa investigação doutoral, várias exceções às regras ou negociações em relação a elas, tanto em fontes musicais recolhidas a acervos eclesiásticos, quanto em decisões dos organismos censores, e até mesmo na literatura. Encontramos, por exemplo, partes instrumentais de tímpanos no acervo de uma catedral, partes de instrumentos de sopros equivalentes a bandas em quase todo o Brasil, provando que a proibição de que tais agremiações tomassem parte nos cultos católicos não teve maiores efeitos no país, além da manutenção de um repertório considerado inadequado ao culto, de acordo com os paradigmas do *motu proprio*, por se aproximar dos gêneros musicais sinfônico e operístico, sobretudo nas obras de Luigi Bordèse e J. L. Battmann. No que diz respeito à proibição dos coros mistos – cujas partes agudas deveriam ser cantadas por "meninos, segundo o uso antiquíssimo da Igreja" (SOBRE MÚSICA SACRA, 1903, §13) – e da participação feminina, frei Basílio Röwer explicou:

> A prohibição de cantarem senhoras no côro extende-se, porém, sómente ao culto divino solemne e liturgico, como são a missa solemne e o officio divino. Não é alterada a situação quanto ás missas rezadas, ladainhas etc. [...] Nos conventos de freiras e nas casas de educação para meninas, dirigidas por irmãs, é lícito executarem as mesmas alumnas e irmãs o canto liturgico (RÖWER, 1907, p. 107).

Monsenhor Guilherme Schubert (1980) também explicou como a participação feminina em coros mistos foi negociada no Rio de Janeiro e em grande parte do país, na primeira década do século XX: para além da divisão dos ritos em litúrgicos e paralitúrgicos, os compositores se valeram da noção de liturgias particulares, em oposição à noção de liturgia oficial, o que teria servido de argumento para a inclusão das mulheres nos coros. Para além da performance vocal feminina, sua presença ao órgão ou executando outros instrumentos também se faz perceber nas fontes musicais recolhidas arquivos, bem como sua atuação enquanto regentes ou compositoras, cujas obras chegaram até mesmo, em alguns casos, a ser avaliadas pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro (DUARTE, 2016). Vicente Salles (2016) dá a dimensão da ativa participação feminina em agremiações musicais no Pará, seja em coros, seja em bandas de música. Dentre outros nomes listados em *Música e Músicos do Pará*, é possível destacar os de: Maria Gabriela Pena Soares, regente do Coral da Pia União das Filhas de Maria, na Matriz de N. Sr.ª Santana, em 1905; Malvina Santos, regente do Coro N. Sr.ª das Vitórias, em 1920, um coro misto que tinha como intgrntes dezessete moças e sete rapazes; professora Maria Joaquina Travassos, que regia, em 1918, o Coro Santa Inês, coro feminino; além de: Zinha Paiva, que talvez tenha sido "a primeira mulher a exercer (informalmente) o cargo" de mestre-de-capela, na Sé de Belém, quando auxiliava seu irmão, o titular do cargo. Salles citou ainda Nazaré Sátiro de Melo, da cidade de Cametá-PA, que foi compositora e mestre de banda, "dirigiu conjuntos sacros e banda de música", além do "Jazz-Orquestra Internacional". Finalmente, o nome da "Senhorita Flavia Nicacio", em Vigia-PA, surgiu em nossas pesquisas em periódicos, ligado às festividades de Nossa Senhora de Nazaré, em 1922 (DUARTE, 2016). Assim, é possível perceber que as mulheres tiveram ampla participação nas práticas musicais civis e religiosas na primeira metade do século XX, apesar do silenciamento de parte considerável da historiografia da música a seu respeito.

Finalmente, no âmbito das negociações observadas em relação aos paradigmas romanos para a produção musical, deve ser destacada a questão do acompanhamento instrumental. A declaração do órgão o instrumento musical oficial do rito latino do catolicismo implicava o estabelecimento de uma maneira identitária de acompanhar o canto, que fosse diferente da linguagem do piano. Esta maneira pressupunha a simples sustentação do canto, ou seja, que não houvesse figuração ou divisões rítmicas, mas tão somente dobrando as linhas vocais e acrescentando outras a fim de completar a harmonia nos casos de escrita a uma ou duas vozes. Passagens a solo eram permitidas nas músicas vocais, desde que não

fossem extensas. Segundo Basílio Röwer (1907), a proibição às bandas nos templos não se daria em razão dos timbres, mas por causa do acompanhamento realizado "ao modo de fanfarra, com acordes quebrados". Em termos práticos, o paradigma de acompanhamento ao canto estabelecido no *motu proprio* não apenas afastava a música ritual da ópera e da música sinfônica, mas criava também um hiato entre a música da liturgia e as canções de câmara, mais "populares", que eram executadas em ambiente doméstico ou em determinados eventos sociais.

Apesar do rígido paradigma romano no que dizia respeito ao acompanhamento e de ter sido esta a principal causa de recusa de obras pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, conforme pudemos constatar ao analisar suas decisões, as fontes musicais – *lugares de memória* (NORA, 1993) que nos permitem a aproximação das práticas musicais do passado – revelam que um modelo de escrita mais próximo da linguagem instrumental do piano esteve presente nas práticas musicais religiosas, em maior ou menor grau, revelando claramente um processo de negociação local em relação às normas e a autonomia dos sujeitos ligados à música ritual.

As Obras de Temática Religiosa de Três Compositoras Nascidas ou Estabelecidas no Pará

O enfoque deste trabalho recai sobre quinze obras de compositoras paraenses ou radicadas no Pará, cujas fontes se encontram recolhidas ao Acervo Vicente Salles, que tem como entidade custodiadora a Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará. No que diz respeito ao recolhimento de fontes musicais, a aplicabilidade da taxonomia das três idades documentais proposta na obra de Bellotto (2012) é questionável, uma vez que partituras são produzidas para serem executadas e isto pode ser feito a qualquer momento, desde que os códigos da notação sejam compreendidos por quem tenha acesso a tais documentos. Há de se considerar, portanto, não a perda do valor funcional do documento em si, como poderia ocorrer com um cheque ou um processo judicial, mas o uso do documento musicográfico no presente. No caso das fontes que dão suporte às quinze obras aqui analisadas, é possível classificar a situação de seu recolhimento como sendo de fase permanente porque estas não mais são utilizadas na execução, mas servem tão somente à pesquisa. Em outras palavras, os papéis de música têm sido utilizados em razão de seu valor secundário (informações neles contidas) e não do primário (serem colocados nas estantes e executados). A situação de conservação dos documentos é bastante razoável e o acondicionamento na Biblioteca do

Museu da UFPA é eficiente para garantir sua conservação, uma vez que se são armazenados em mapotecas e protegidos por duas camadas de invólucros: folhas de papel de baixa acidez e envelopes produzidos sob medida na própria entidade custodiadora.

As obras podem assim divididas quanto à autoria: dez de madre Julia Cordeiro, uma de Cândida Acatauassú Nunes e quatro de Marcelle Guamá, sendo uma delas em duas versões. O uso ritual destas obras nas práticas musicais é questionável em alguns casos, conforme se verá após as breves biografias das três compositoras.

Madre Julia nasceu no Pará, em data aproximada de 1867, tendo sido batizada Júlia Cesarina Ribeiro Cordeiro. Estudou piano com Joaquim Pinto da França e com Henrique Bernardi, tendo se apresentado no salão nobre do Theatro da Paz, executando a *Grande Fantasia sobre a ópera Pátria*, de Bernardi, em 1887. Em 1891, tomou o hábito das irmãs Doróteias, tornando-se irmã Júlia Maria Cordeiro, ocasião em que destruiu, segundo Vicente Salles (2016, p. 208), seus manuscritos de música profana. Tal destruição nos permite conjecturar uma eventual associação entre sua produção e as chamadas memórias traumáticas ou amnésias, acerca das quais Michael Pollak (1989) teorizou: a fim de um apagamento da própria história, a produção musical anterior à tomada do hábito teria se perdido quase integralmente, tendo sido salvas somente poucas obras editadas, dentre as quais valsas *Glorinha*, *Rosa*, *Sinhá* e *Teresina*, e a polca *Boas Festas*, todas publicadas no Pará. Madre Júlia faleceu em Recife, em 1947, em uma casa religiosa que, segundo nossa pesquisa no Colégio das irmãs das Dorotéias de Belém, recolheria hoje toda a documentação referente à religiosa. Madre Julia instalou ainda uma casa religiosa no Rio de Janeiro. Em visita a esta casa, em Nova Friburgo, não obtivemos notícias de outras fontes que contivessem obas compostas por madre Julia. Dentre as obras de autoria da religiosa listadas por Vicente Salles (2016), foi possível consultar, fotografar e analisar treze (DUARTE, 2017a), sendo dez as de temática religiosa, trazidas a este trabalho: (1) *Cor Jesu*, (2) *Cor Jesu flagrans*, (3) *Tota Pulchra*, (4) *Invocações* [ou *À Maria Santíssima*], (5) *Lembrai-vos*, (6) *A Maria Santíssima*, (7) *Recordae-vos*, (8) *Senhor eu não sou digno*, (9) *Ao SS.^{mo} Coração de Jesus*, (10) *A N.^{a} Sr.^{a} do Rosário de Fátima* (CORDEIRO, [s.d.]a; [s.d.]b; 1950). Há de se notar, entretanto, que *Invocações à Maria Santíssima* parece ser de autoria diversa da mencionada por Salles, uma vez que a fonte que consultamos indica "P. F. da Costa Pereira" (RECORDAE-VOS, [s.d.]).

Dentre as três compositoras estudadas, Cândida Acatauassú Nunes revela o maior silêncio no tocante à biografia. Sem qualquer traço biográfico descrito por Vicente Salles (2016), foi possível tão somente constatar que era filha de Antonio Acatauassú Nunes, o

Barão de Igarapé-Miri (ÁLBUM DOS JUVÊNCIOS, 2009). Sua única obra recolhida ao Acervo Vicente Salles é uma *Ladainha a Nossa Senhora de Nazareth*, dedicada ao padre Expedito Machado, que, segundo consta, foi pároco da Basílica de Nazaré na década de 1950 (BASÍLICA SANTUÁRIO DE NAZARÉ, 2016). Acreditamos na possibilidade de localização de mais obras desta compositora e até mesmo de mais traços biográficos na biblioteca e no arquivo da Basílica, atualmente inacessíveis à pesquisa.

Finalmente, Marcelle Corrêa Guamá foi pianista, cantora e compositora. Nascida em Paris, em 1892, casou-se com Flávio de Miranda Corrêa Guamá, vindo a residir em Belém. Em 19 de dezembro de 1918 estreou no Pará, cantado *Le Crucifix*, obra musical de Fauré sobre texto de Victor Hugo. A musicista teve importante atuação na capital paraense como professora e cantora, manteve curso particular de canto muito freqüentado. Fixou-se posteriormente no Rio de Janeiro, onde veio a falecer em 1978. Compôs uma série canções líricas, quase todas com versos de poetas brasileiros, tais como: Guilherme de Almeida, Luiz Octavio, Castro Alves, Humberto de Campos, Dulcinéa Paraense, Tarquínio Neto, Ermelinda Almeida e outros (SALLES, 2016).

A análise das obras das três compositoras em relação aos paradigmas romanos revela distintos graus de negociação e chega a sugerir usos diversificados de algumas obras ou versões. Em relação às composições de madre Julia, pudemos constatar em trabalho anterior (DAURTE, 2017a) que o principal elemento de negociação se deu no acompanhamento instrumental. Sendo pianista de formação, as obras variaram desde o paradigma do *motu proprio*, da simples sustentação do canto, até um padrão muito semelhante ao das canções de câmara. Assim, enquanto *Senhor eu não sou digno*, *Cor Jesu* e *Ao SS. Coração de Jesus* têm acompanhamento restaurista, *Tota pulchra es*, *Lembrai-vos* e *A Maria Santíssima* assimilam uma linguagem claramente pianística. Já *Cor Jesu flagrans* e *Recordae-vos* revelam certo hibridismo, por vezes mais próximas do órgão, por vezes do piano. No que diz respeito à escrita para as vozes, o modelo canônico é rigidamente apresentado, à única exceção – bastante discreta – de *Lembrai-vos*, na qual é empregada ornamentação em uma passagem. No que diz respeito à funcionalidade, se percebe o provável uso ritual de todas as obras, seja das obras em língua latina em liturgias solenes, seja dos cantos populares em língua vernácula na paraliturgia pré-conciliar, que compreendia missas baixas, ofícios não-solenes, reza do terço e outros exercícios espirituais.

A única obra de Cândida Acatausassú Nunes ([19--]) que localizamos em nossa pesquisa de campo em algumas dezenas de instituições visitadas no Pará – e algumas centenas

no Brasil como um todo –, a Ladainha *a Nossa Senhora de Nazareth* revela textura a duas vozes iguais dobradas pela mão direita do acompanhamento escrito para instrumento de teclado. A escrita vocal de caráter homofônico sem ornamentações revela o alinhamento da autora aos paradigmas restauristas. A negociação em relação a tais paradigmas se faz perceber na mão esquerda do acompanhamento, no qual os acordes são arpejados, apresentando-se a fundamental do acorde no primeiro tempo e inversões do acorde ou acréscimo de notas da harmonia nos demais. A dedicatória da obra ao reitor da Basílica e seu alinhamento preponderante ao modelo de Pio X leva-nos a supor sua funcionalidade litúrgica.

Quanto às composições de temática religiosa de Marcelle Guamá, estas demandam uma análise mais detida. As fontes da obra *Minha Prece*, composta sobre texto Tarquínio Lopes, apresentam duas versões, que possuem diferenças quanto ao número de vozes, rítmica da melodia e acompanhamento instrumental. A primeira (GUAMÁ, [19--]a) é claramente uma canção de câmara, composta para voz solista, com acompanhamento de caráter pianístico e maior liberdade rítmica. A segunda (GUAMÁ, [19--]b) é bastante semelhante às obras de função religiosa da primeira metade do século XX: escrita a duas vozes, com maior regularidade rítmica e acompanhamento que sustenta o canto. Assim, é razoável supor que a segunda versão tenha sido produzida para uso ritual, ao passo que a primeira, para uso doméstico ou para outras ocasiões, funcionando como canção de câmara. Fenômeno semelhante se percebe em duas versões de *O Salutaris*, de Guamá (1940; [19--]c): na que foi escrita para barítono, com acompanhamento de instrumento de teclado, foi empregada ornamentação vocal, ao passo que em outra versão, escrita em uma tessitura mais grave, também a uma voz, esta ornamentação foi retirada, sugerindo o canto coral uníssono e um possível uso nas liturgias ou paraliturgias cotidianas.

Finalmente, há duas obras de Guamá de título *Ave Maria*, ambas com acompanhamento adequados às prescrições do motu proprio, porém com indicações de dinâmica, sugerindo o uso do piano ou do harmônio para acompanhamento, ou ainda o recurso da caixa expressiva do órgão tubular. A *Ave Maria* a duas vozes está registrada em duas fontes recolhidas ao Acervo Vicente Salles, uma fotocópia de manuscrito musical, que talvez tenha sido autógrafo de Guamá, e uma edição de Tarqüinio José Lopes, realizada pelo menos uma década após o manuscrito. Esta Ave Maria tem interessantes características musicais, tais como o uso de maior ornamentação vocal na primeira voz do que na segunda. Tal ornamentação sugere que a obra tenha sido concebida para cantores individuais e não para coro. Em que pese à possibilidade de execução da segunda voz por um coro, o equilíbrio das

indicações de dinâmica levaria ao descarte de tal possibilidade. Merece destaque ainda o caráter mais contrapontístico desta obra, que contrasta com a homofonia preponderante observada nas demais obras citadas até aqui. Quanto à segunda *Ave Maria*, a uma voz com acompanhamento de teclado, a singeleza da melodia e o acompanhamento alinhado ao paradigma restaurista apontam para a possibilidade do uso ritual. Sendo a única fonte localizada uma edição de Vicente Salles, a indicação para piano e barítono parece uma opção do editor e não da compositora. Isto é reforçado pelo fato de Salles ter indicado notas muito longas e graves no acompanhamento, que sugerem o possível uso da pedaleira do órgão.

Em suma, é possível afirmar que as obras de tais compositoras revelam diversidade de opções estéticas, mas também distintos graus de negociação em relação aos paradigmas romanos para a música sacra, sugerindo até mesmo funções ou usos diversificados destas obras, cuja reintegração às práticas musicais do presente constitui um desafio.

A Busca Por um Significado no Presente

As práticas litúrgicas e musicais da Igreja Católica Romana passaram por profundas mudanças a partir de finais da década de 1940, num período conhecido como *Aggiornamento*. Tais mudanças se intensificaram, contudo, a partir da década de 1960, quando o Concílio Vaticano II (1962-1965) preconizou a ativa participação dos fiéis nos ritos. Por ser útil à participação dos fiéis, o uso da língua latina nos ritos foi ampliado e em pouquíssimo tempo o repertório produzido em latim viria a perder sua funcionalidade na maioria das igrejas católicas no Brasil. Ademais, a busca pela produção de um repertório litúrgico-musical renovado, de características musicais autóctones reforçava o estímulo ao silenciamento do repertório pré-conciliar. Desta maneira, grande parte das obras de temática religiosa pré-conciliares como as que foram aqui abordadas passaram das práticas musicais ao silêncio, permanecendo registradas em fontes que foram recolhidas aos arquivos. Tais arquivos operam, portanto, como lugares de memória, no sentido proposto por Pierre Nora (1993): inexistindo no presente meios de memória que conectem diretamente o repertório às práticas musicais do presente, ele passou a ser preservado em lugares destinados a deter o esquecimento do passado tornando-se, ao lado de fontes documentais, livros paroquiais, atas e outros tantos tipos de documentos, fonte para o estudo da Musicologia (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008). Diante desta situação, restam-nos algumas perguntas acerca da reintegração destas memórias musicais às práticas do presente: por que fazê-lo? Há o

interesse em se resgatar alguma identidade? Qual identidade seria esta? Seria possível reintegrar este repertório nas funções para as quais pode ter sido originalmente composto, ou seja, em ritos religiosos, ou deveriam ser a ele atribuídas novas funções sociais? Como compreender este repertório afastado de sua funcionalidade original?

Sem a pretensão de apresentar qualquer resposta exaustiva a tais questões – o que seria, aliás, impossível –, pode-se afirmar que na maior parte dos ritos católicos este repertório provavelmente não faria mais sentido no presente, salvo em celebrações realizadas de acordo com os ritos pré-conciliares, as chamadas missas tridentinas, que ocorrem em algumas paróquias belenenses. O resgate destas obras de temática religiosa poderia ser realizado ainda em novos contextos, com outras funcionalidades, tais como salas de concerto, museus, teatros e até no ensino de música, onde poderiam constituir uma alternativa didática às composições corais de autores europeus ou às canções de câmara de compositores canônicos.

Considerações Finais

Ao final deste trabalho, busca-se apresentar respostas às questões que deram ensejo à sua redação. Assim, é possível afirmar que a situação de recolhimento das fontes musicais pode ser compreendida – com as devidas ressalvas à aplicabilidade literal da teoria das três idades documentais aos documentos musicográficos – como sendo de fase permanente, uma vez que seu uso hoje se liga diretamente ao valor secundário das fontes. As condições deste recolhimento se revelam satisfatórias no tocante ao acondicionamento das fontes, garantindo de maneira eficiente sua conservação.

Este trabalho lidou com memórias, mas principalmente com esquecimentos e silêncios, sobretudo na historiografia da música, no que diz respeito ao caráter do repertório no período em que foi produzido, mas principalmente no tocante à ativa participação feminina na produção e nas práticas musicais, dentro e fora dos templos católicos. Lançar um olhar sobre sua produção revela o a pesquisa musicológica também enquanto um ato político.

Quanto às obras estudadas, a maior parte delas se alinha aos paradigmas estilísticos da Restauração musical católica determinados pelo *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*" de Pio X, sugerindo sua funcionalidade ritual, ao passo que exemplos pontuais são claramente canções de câmara, que podem até ter sido adaptadas ao uso ritual, conforme sugerem as versões de *O*

Salutaris e *Minha prece*, de Marcelle Guamá mais próximas do modelo restaurista. O aspecto de maior negociação das compositoras em relação aos modelos romanos ocorreu na escrita do acompanhamento instrumental quando este se aproximou da linguagem pianística.

Finalmente, é possível afirmar que o afastamento deste patrimônio cultural de natureza imaterial dos paradigmas musicais atuais do catolicismo romano implica novas funções em sua difusão no presente, tais como concertos e até mesmo o ensino de música, gerando uma diversidade do repertório para além dos cânones historiográficos.

REFERÊNCIAS

ÁLBUM DOS JUVÊNCIOS. **Antonio Acatauassú Nunes.** 2009. Disponível em: <http://albumdosjuvencios.blogspot.com.br/2009/05/antonio-acatauassu-nunes.html>. Acesso em 10 jun. 2017.

BASÍLICA SANTUÁRIO DE NAZARÉ. **As portas do santuário da Rainha da Amazônia.** 2016. Disponível em: <http://basilicadenazare.com.br/site/as-portas-do-santuario-da-rainha-da-amazonia>. Acesso em 15 out. 2017.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivística: objetos, princípios e rumos.** São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.

BUCKLEY, W. **A sociologia e a moderna teoria dos sistemas.** São Paulo: EdUSP, [1971].

BUDASZ, Rogério. **Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder.** Curitiba: DeArtes – UFPR, 2008.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.

CORDEIRO, Julia Cesarina. **Cor Jesu flagrans: motetto ao Santissimo Coração de Jesus – Para o meu querido Pae.** [s.l.]: 1950. 3 p. Partitura manuscrita. Recolhida ao acervo Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA.

_____. **Lembrai-vos.** [Brasília]: Microedição de Vicente Salles, [s.d.]a. 1 p. Partitura. Recolhida ao acervo Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA.

_____. **Senhor eu não sou digno.** [Brasília]: Microedição de Vicente Salles, [s.d.]b. 2 p. Partitura. Recolhida ao acervo Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. **A obra musical de função religiosa de Madre Júlia Cordeiro e a presença feminina no contexto da Restauração musical católica.** In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA, 6., 2017, Macapá. *Anais...* [no prelo]. Macapá: UEAP, 2017a.

_____. **Etnografia dos silentes: algumas palavras sobre memórias das práticas musicais e o fazer musicológico.** In: JORNADA DE ETNOMUSICOLOGIA, 4., 2017, Belém. *Anais...* Belém: PPG-Artes/ICA/UFPA, 2017b. p. 60-69.

_____. **Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI** *(1903-2013)*. São Paulo, 2016. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2016c.

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.

GUAMÁ, Marcelle. **Ave Maria.** Texto em latim. Partitura: Barítono, piano. Brasília: Microedição de Vicente Salles, 1998.

_____. _____. Texto em latim. Fotocópia. Local e data acrescentados por um segundo copista, a lápis. Partitura: Duas vozes e instrumento de teclado. Belém: [cópia do autógrafo de M. Guamá?], 1941.

_____. _____. Texto em latim. Partitura: Duas vozes e instrumento de teclado. s.l.: cópia e propriedade de Tarqüínio José Lopes, [195-].

_____. **Minha prece.** Texto em vernáculo. Fotocópia. Partitura: Voz solista e instrumento de teclado. [Belém]: [editor desconhecido], [19--]a.

_____. _____. Texto em vernáculo. Fotocópia. Partitura: Duas vozes e instrumento de teclado. [Belém]: [cópia do autógrafo de M. Guamá?], [19--]b.

_____. **O Salutaris.** Texto em latim. Fotocópia. Partitura: Voz, instrumento de teclado. [Belém]: [cópia do autógrafo de M. Guamá], [s.d.]c.

_____. _____. Texto em latim. Fotocópia. Partitura: barítono, instrumento de teclado. [Belém]: [cópia do autógrafo de M. Guamá], 1940.

LOPES, Guilhermina; NOGUEIRA, Lenita W. Mendes. **A presença feminina em três obras historiográficas panorâmicas sobre a música brasileira.** In: CONGRESSO DA ANPPOM, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPPOM, 2014. 8 p. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php /24anppom/SaoPaulo2014/schedConf/presentations>. Acesso em 10 jun. 2016.

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

NUNES, Cândida Acatauassú. **Ladainha a Nossa Senhora de Nazareth.** Texto em latim. Fotocópia. Partitura: canto, instrumento de teclado. [Belém]: [cópia do autógrafo de C. A. Nunes?], [19--]. 2.p. Recolhida ao acervo Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio.** *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

RECORDAE-VOS. Fotocópia de fonte manuscrita com a composição *Recordae-vos*, de Júlia Cordeiro e *Invocações*, aparentemente de P. F. da Costa Pereira. [s.l.]: [sd.]. 4 p. Partitura manuscrita (fotocópia). Recolhida ao acervo Vicente Salles – Biblioteca do Museu da UFPA.

RÖWER, Frei Basílio. **A Música Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio,** *PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.

SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará.** 3. ed. rev. Belém: FCP, 2016.

SCHUBERT, Monsenhor Guilherme. Música sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: COSTA, L. A. S. et al. **Brasil 1900-1910.** v.2. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980. p. 11-46. (Biblioteca Nacional, Coleção Rodolfo Garcia).

SOBRE MÚSICA SACRA. **Motu proprio Tra le sollecitudini.** 22 nov. 1903. Texto em português. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_po.html>. Acesso em 3 mai. 2009.

VERMES, Mónica. **As mulheres na cena musical do Rio de Janeiro da Belle Époque: práticas e representações.** In: NOGUEIRA, I. P., FONSECA, S. C. (Org.). *Estudos de Gênero, Corpo e Música*: Abordagens Metodológicas. Porto Alegre: ANPPOM, 2013, p. 303-323. (Série Pesquisa em Música).

O ENSINO DE ARTES: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE O ENSINO DA MÚSICA EM UMA ESCOLA PARTICULAR EM BELÉM DO PARÁ

(Francielem Monteiro Pantoja (UEPA

monteirofrancielemm@gmail.com

Dione Colares (UEPA/UFPA)

dione_colares@hotmail.com

Jessika Castro Rodrigues (SEMEC/UEPA/UFPA)

jessika.rodrigues@uol.com.br

RESUMO

Este trabalho trata acerca do ensino de Artes nas escolas regulares particulares a partir de um relato de experiência vivenciado durante o período de estágio participativo. A legislação brasileira aponta uma nova direção ao ensino de Artes, de modo que este possua conhecimentos específicos em cada linguagem artística. Nesta perspectiva este relato de experiência tem como objetivo compreender a triangulação entre a formação da professora, o que está posto na legislação e quais os conteúdos ministrados dentro da disciplina artes. A metodologia adotada foi a observação participante e análise documental. Como instrumento de coleta de dados foi utilizado o diário de campo. Os resultados apontam que o professor de música deve defender sua área de atuação e lutar pela efetivação das legislações existentes, pois, deste modo os estudantes terão acesso ao ensino de música, e através deste ensino vivenciar a grandiosidade que é a arte música.

Palavras-chave: Ensino de Arte, Educação Musical, Professor de Música.

ABSTRACT

This work deals with the teaching of Arts in private regular schools based on an experience report during the period of participatory training. The Brazilian legislation points a new direction to the teaching of Arts, so that it possesses specific knowledge in each artistic

language. In this perspective this experience report aims to understand the triangulation between the teacher's training, what is put in the legislation and what contents are taught within the arts discipline. The methodology adopted was participant observation and documentary analysis. As a data collection instrument, the field diary was used. The results point out that the music teacher must defend his area of action and fight for the effectiveness of existing legislation, as this way students will have access to the teaching of music, and through this teaching experience the greatness that music art is.

Keywords: Art Teaching, Music Education, Music Teacher.

A Música e A Educação Musical no Brasil: Um Breve Histórico

A música sempre se fez presente na vida dos seres humanos, em diversas culturas e lugares do mundo, no decorrer dos tempos. Entretanto, é necessário o conhecimento de como a música e a educação musical se desdobrou com o passar dos anos e em diferentes lugares e como esse desenvolvimento reflete a atualidade.

> A ideia de que o valor da música e da educação musical sofrem modificações a cada período histórico mobiliza a necessidade de refazer o percurso do pensamento em diferentes épocas em busca destas transformações [...] em cada época, os valores, a visão de mundo, os modos de conceber a ciência dão suporte à prática musical, à ciência da música e à educação musical; é importante que se reconheça esse fato para que se compreenda a problemática do ensino da música hoje, e, assim, possam surgir soluções para ele (FONTERRADA, 2005, p. 17).

No Brasil, falar de música e educação musical é bem difícil, pois as referências existentes são raras. Observa-se que os estudos acerca da história da educação musical no Brasil ocorrem por meio de pesquisas, bibliografias e trabalhos muitas vezes de outras áreas de estudo tais como a psicologia, sociologia, antropologia e outras áreas afins. Deste modo, torna-se impossível conceber uma história incomplexa sobre a educação musical de modo que abranja todo o contexto nacional. A educação não é um fenômeno imparcial e está relacionada a fatores sociais da mesma forma que a política. Ela institui vínculos entre indivíduos nas diversas partes da comunidade.

> A música vem desempenhando, ao longo da história, um importante papel no desenvolvimento do ser humano, seja no aspecto religioso, seja no moral ou no social, contribuindo para a aquisição de hábitos e valores indispensáveis ao exercício da cidadania (LOUREIRO, 2001, p. 36).

A música, em todo tempo, esteve presente de variadas formas no cotidiano dos brasileiros assim como a educação musical. As duas sempre caminham lado a lado, pois onde

existem pessoas, se aprende e se ensina uns com os outros. Deste modo, toca-se, ouve-se, se ensina e se aprende. A música brasileira possuiu variados papéis que vêm desde o período colonial até os dias de hoje:

> Durante os três primeiros séculos, após a descoberta pelos Portugueses em 1500, a música estava, inicialmente, ligada à religião. No período compreendido entre a sua chegada e expulsão, em 1759, os jesuítas demonstraram está extremamente preocupados com a educação, deixando em seus rastros 11 colégios e seis seminários. O trabalho dos jesuítas trouxe práticas musicais europeias para a colônia, que eram empregadas como meio facilitador da educação em geral. Os jesuítas se aproveitaram da musicalidade dos habitantes nativos para ensinar-lhes Língua Portuguesa e código moral (OLIVEIRA, 2007, p. 5).

A partir da década de 90 a trajetória da música e da educação musical adquiriu novos horizontes e desde então vem acontecendo, cada vez mais, um cenário esperançoso no meio dos educadores musicais, inclusive várias discussões sobre o tema, a partir da criação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação de 1996, a lei 9.394, esta colocou a Arte como conteúdo obrigatório nos currículos das escolas brasileiras de educação básica. No ano de 2008, na data 18 de agosto, acrescentou-se um parágrafo acerca da música onde a mesma deverá ser conteúdo obrigatório, porém não exclusivo do componente curricular de arte (Lei 11.769).

Apesar dessa nova lei que torna a música como conteúdo obrigatório, a realidade da disciplina música e das artes em geral ainda é muito diferente das expectativas estimadas. Nos dias de hoje os educadores musicais buscam provar, através de pesquisas e trabalhos, a importância da música para a formação do ser humano. Eles mostram como a música contribui no desenvolvimento do aluno em várias situações como a educacional, social e Cultural.

Atualmente, o ensino de artes, que engloba as quatro linguagens artísticas que são dança artes visuais, teatro e música, vem passando por constantes mudanças tanto no quesito estrutural ligado à legislação referente a configuração do ensino de artes, quanto às transformações dos arquétipos, que provocam, por sua vez, uma alteração da visão ligada à uma nova construção das ações pedagógicas, tanto em relação ao conteúdo quanto em termos de fundamentação metodológica que embasa a prática docente dos professores no ambiente escolar.

À vista disso, demarca-se, partindo dos termos regulamentados elaborados nas várias esferas, uma nova direção ao ensino de Arte, de modo que este possua conhecimentos específicos em cada linguagem artística, o que aponta, inicialmente, a premência de professores especializados em cada linguagem artística.

Considerando essa situação, observamos a presença de uma divergência entre a modernização pretendida pelos termos regulamentados e a veracidade no ambiente escolar. A disciplina do curso de graduação, no qual estou cursando atualmente, que efetivou minha participação em ambiente escolar é intitulado Práticas Educativas II, disciplina esta que compõe a grade curricular do curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade do Estado do Pará, tem como objetivo fazer com que o graduando em música vivencie o ambiente escolar de modo que o faça discutir o perfil do profissional do licenciado em música, realize atividades práticas no campo de estágio relacionadas à hipóteses teóricas que visam aplicações de métodos e técnicas de ensino da música, orientar, acompanhar e avaliar o desenvolvimento dos alunos por meio de relatórios, entre outras atividades previstas para a disciplina, propondo, desta forma, a melhoria da qualidade na formação profissional do professor de música.

A partir da compreensão teórica sobre a legislação vigente e a inserção no campo de estágio surgiu a seguinte questão de pesquisa: Como acontece essa triangulação entre a formação da professora, o que está posto na legislação e quais os conteúdos ministrados dentro da disciplina artes?

Nesta perspectiva esta pesquisa tem como objetivo compreender a triangulação entre a formação da professora, o que está posto na legislação e quais os conteúdos ministrados dentro da disciplina artes.

Este é um relato de experiência vivenciado durante o período de estágio de participação nos meses de setembro a dezembro de 2016. Para a realização desta pesquisa foi selecionada uma escola particular de ensino básico regular. A metodologia adotada foi a observação participante que segundo Marconi e Lakatos consiste (2003, p.194) “na participação real do pesquisador com a comunidade ou grupo. Ele se incorpora ao grupo, confunde-se com ele. Fica tão próximo quanto um membro do grupo que está estudando e participa das atividades normais deste”. Fizemos também uma análise documental que consiste em averiguar documentos tais como cartas, diários, impressos, relatórios, etc. (DALFOVO, LANA, SILVEIRA, 2008). Neste caso, analisamos os dados coletados por meio de diário de campo.

A Escola, a Professora e as Aulas

A escola particular de ensino básico regular, na qual tive a oportunidade de ter como campo de estágio, oferece o ensino infantil e fundamental I e II. Estagiei nas séries do 1° ao

5° ano, que correspondem ao ensino fundamental I. A quantidade de alunos varia de turma para outra. No 1° ano temos menos de 20 alunos, enquanto que no 2° e 3° ano os alunos chegam a 35. O ambiente que a professora de música trabalha é o mesmo que o das outras disciplinas.

A professora do meu campo de estágio iniciou seus estudos musicais com seu pai, também músico, aos sete anos e aos 14 anos ingressou no Instituto Estadual Carlos Gomes, na classe de flauta doce. Em seguida, foi para classe de violoncelo.

A professora já participou de coros operísticos e de concursos internacionais com o coro Carlos Gomes. Atualmente é integrante do Coro Carlos Gomes, formada pela Universidade do Estado do Pará no curso de Licenciatura Plena em Música e professora nesta escola particular de ensino básico regular.

Apesar de sua vasta experiência na área musical, a docente teve que se "enquadrar" nos moldes da escola. A professora precisa ministrar o conteúdo de música e de artes visuais. A escola utiliza o livro didático intitulado "Arte: artes visuais e musicalização". A professora segue a sequência dos conteúdos inseridos no livro didático, sendo que estes conteúdos, em sua maioria, correspondem às artes visuais. Ela relatou que se sente perdida quando tem que ensinar artes visuais:

> Em uma das aulas tive que fazer um desenho no quadro. Ficou muito feio. Os alunos reclamaram, pois o desenho estava muito diferente do que se pretendia mostrar. Eu não domino técnicas de desenho. Desconheço as técnicas de perspectiva e como consequência meus desenhos ficam muitíssimo abstratos (Relato da professora; data 03/10/2016).

Nesta instituição percebemos que a utilização de livros didáticos é imprescindível. A escola impõe-se quanto a isso, ao uso dos livros. Isso reflete um esvaziamento do currículo em artes ocasionado pela superficialidade das linguagens visto que o professor não possui a especialização adequada para aprofundar todas as linguagens artísticas.

Meu estágio teve início no mês Setembro de 2016. O 3° ano foi a primeira turma com a qual tive contato. A professora me apresentou aos alunos e depois me sentei e observei o decorrer da aula. Nesta aula inicial, o conteúdo trabalhado estava contido no livro didático e se referia ao assunto "instrumentos musicais". Porém, antes de apresentar os instrumentos musicais, a professora resolveu uma atividade de artes visuais com os alunos, concernente a cores, linhas e formas. Esta é uma prova da atual realidade do ensino de música nas escolas e a situação do professor de música. Nesta mesma turma havia uma menina com surdez. A mesma dificilmente participava das atividades, pois não conseguia entender o que a

professora explicava. Tive a oportunidade de ajudá-la na sua prova da 4° avaliação, eu li a prova para ela, concomitantemente resolvia as questões visto que a aluna não sabia o conteúdo por ter dificuldade no processo de aprendizagem.

Na data três de outubro o 1° ano estudou um conteúdo musical. Foram estudados os parâmetros do som timbre, intensidade, altura, duração e também instrumentos musicais. Os estudantes realizaram uma atividade em que a professora fazia os sons das figuras expostas no livro e os alunos marcavam de acordo com a intensidade do som equivalente a imagem e assim podiam diferenciar o Piano do Forte. Em outra atividade do livro, referente aos instrumentos musicais, as crianças tiveram que colorir o instrumento mostrado no livro. Para trabalhar os sons agudos e graves a professora utilizou o instrumento natural do ser humano, ou seja, a voz. A docente precisou exemplificar as alturas e para isso teve a necessidade de desenhar uma linha que possuía direção, para cima ou para baixo, para representar os sons agudos e graves, se o som ficasse mudando de forma contínua do grave para o agudo a linha era curva. Para os sons longos a docente desenhava linhas na horizontal. Para sons curtos, a professora desenhava traços. O procedimento ocorreu da seguinte maneira, a professora cantava e os alunos repetiam utilizando a mão, se o som era agudo, logo a direção da mão era para cima, se fosse grave era para baixo. Deste modo, as crianças compreenderam o conteúdo trabalhado.

No 4° ano na data onze de outubro, a professora trabalhou ritmo corporal por meio de estalos, palmas e pés. A professora representava determinado ritmo e escrevia no quadro apenas a haste das figuras musicais, a colcheia e a semínima. Depois de haver escrito às hastes no quadro a docente fez uma leitura com os alunos e os mesmos acompanharam. Todos haviam compreendido a leitura rítmica. Esta aula foi bem produtiva. Em contrapartida, na aula da data três de outubro a professora somente leu a levar de uma música, sem cantar, e depois os alunos tiveram que desenhar uma ilustração de acordo com a letra da música. Neste caso, percebemos o revezamento da Professora tendo que suprir a necessidade do licenciado em artes visuais.

No período do ensaio para a apresentação de Natal a professora ensinou as músicas, inicialmente, da seguinte maneira, escrevia a letra no quadro, leu a letra da música e depois cantou frase por frase e os alunos repetiam. Dessa maneira, os alunos decoravam facilmente a letra das músicas. Os ensaios para o natal tiveram início na data primeiro de novembro e a apresentação ocorreu na data cinco de dezembro. Os alunos tiveram em média quatro ensaios que consistiram em três fases: leitura, aprender a letra cantada e por fim decorar a música.

Durante os ensaios participei ativamente, tanto cantando quanto tocando teclado. O resultado da apresentação foi satisfatório e agradou a plateia.

Considerações Finais: Novos Desafios

Ao referirmos sobre o relato de uma experiência vivenciada nesta escola particular, consideramos alguns pontos importantes. A princípio, a narrativa problematiza o ensino de arte nas escolas regulares, e as mudanças que ocorreram ao longo de 18 anos desde a LDB de 1997. Demonstrou-se um breve histórico sobre música e educação musical, e por fim um relato de experiência em estágio participativo na escola citada anteriormente.

A maneira de se trabalhar o ensino da música nas escolas depende das instituições, visto que cada qual possui um currículo de acordo com as condições cotidianas de determinada escola e os modos do professor trabalhar em sala dependem do ambiente e do regimento da escola em que o mesmo está inserido. Entretanto, espera-se que a educação musical seja realizada por um professor licenciado e em música, e que este último ensine apenas conteúdos relacionados a sua área específica e não se submeta a ser um professor de múltiplas disciplinas.

Perceberam-se as dificuldades e desafios que o profissional licenciado em música vivencia. Levando em consideração essa perspectiva, vemos que caminho a ser percorrido pelo docente precisa de transformações e requer o devido cumprimento, por parte das escolas, das legislações acerca do ensino de arte.

Na totalidade do relato, entendeu-se que o professor de música deve defender sua área de atuação e lutar pela efetivação das legislações existentes, pois, deste modo os estudantes terão acesso ao ensino de música, e através deste ensino vivenciar a grandiosidade que é a arte música.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Presidência da República. **Lei de Diretrizes e Bases Nacional.** Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Brasília, 1996.

DALFOVO, Michael Samir; LANA, Rogério Adilson; SILVEIRA, Amélia. Métodos quantitativos equalitativos: um resgate teórico. **Revista Interdisciplinar Científica Aplicada,** Blumenau, v.2, n.4, p.01-13, Sem II. 2008ISSN 1980-7031.

FONTERRADA, Mariza Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação.** São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LOUREIRO, Alícia Maria. **A Educação Musical como Prática Educativa no Cotidiano Escolar.** Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 10, 65-74, março, 2004.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria.**Fundamentos de metodologia científica**.5. ed. - São Paulo : Atlas 2003.

Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. **Câmara de Educação Básica, parecer nº22, aprovado em 04 em outubro de 2005.** Altera texto das Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental, "Educação Artística" por "Arte". Brasília, 2005.

Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. **Parâmetros Curriculares Nacionais Artes.** Brasília, 1997.

OLIVEIRA, Alda de Jesus. Aspectos Históricos da Educação Musical no Brasil e na América do Sul. In: **EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL.** Alda Oliveira e Regina Cajazeiras (Orgs.). Sonare – Centro de Produção, documentação e estudos de Música. Salvador: P & A, 2007.

Presidência da República. **Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008.** Altera a Lei nº 9.304, 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.

UM RIO AMAZÔNICO

EM NARRATIVAS DE RUÍNAS

Heldilene Reale

Doutoranda do Programa de

Pós-graduação em Artes

(UFMG)

RESUMO

O artigo traz reflexões a partir da experiência no processo de criação artística iniciado em julho de 2017, onde me deslocono percurso de um rio amazônico que perpassa o trajeto de Belém até a cidade de Faro, PA. O deslocamento neste rio faz parte de memórias afetivas construídas com esta paisagem a 20 anos atrás,este trajeto é ressignificadona experiênciaa partir de uma personagem imigrante, uma coletora de memórias, que entra em contato com a narrativa oral de pessoas que percorrem este trajeto. Neste deslocamento as narrativas esboçam temas que transpassam desde questões relacionadas com o garimpo na Amazônia, processos de posses de terras e violência nos interiores do Estado, assim como apontam a problemática ocasionada pelos desníveis de agua ocasionado pela instalação de hidrelétricas que deslocam o caminho natural dos rios, inundando percursos e vidas. As narrativas também apontamo intenso desemprego que impulsiona o trabalhador a ir ao encontro de alternativas precárias de trabalhos, arriscando suas próprias vidas em certas situações. Além dos relatos que foram escritos em um diário/obra, evidencio apontamentos teóricos sobre a memória presente nas discussões de autores como Diehl, Sarlo,Ricouer, apresentando uma analogia entre a memória e a ruína, presente nestas narrativas.

Palavras-chave: Narrativa Oral, Memória; Poética; Paisagem

ABSTRACT

The article reflects on an experience in the process of artistic creation begun in July 2017, where I travel on an Amazon river route that crosses the route from Belém to the city of Faro, PA. The displacement in this river is part of an affective memory built with this

landscape 20 years ago, the path is re-meaning the experience from an immigrant character, a collector of memories, that comes in contact with the oral narrative of people that run through this path. In this displacement, the narratives sketch themes ranging from questions related to garimpo in the Amazon, processes of land ownership and violence in the interiors of the State, as well as the problems caused by the unevenness of water caused by the installation of hydroelectric plants that move the natural path of rivers, flooding paths and lives. The narratives also point to the intense unemployment that drives the worker to meet precarious work alternatives, risking their own lives in certain situations. In addition to the reports that were written in a diary / work, I present theoretical notes on the memory present in the discussions of authors like Diehl, Sarlo, Ricouer, presenting an analogy between memory and ruin, present in these narratives.

Keywords: Oral Narrative, Memory; Poetics; Landscape

No silêncio do rio, mergulho em meio a autores e percursos artísticos navegando em suas superfícies, para alcançar os levantamentos teóricos acerca de memórias que se modelam a cada momento, e que são ativadas em um percurso poético. O rio por si só já é uma representação da memória, em suas vazantes e lançantes. Muda a cada dia, redistribui a sua história em linhas diferentes, tocado por um convívio de narrativas que se diluem com o tempo, que se ressignificam com este tempo, que margeiam o passado, no presente, na perspectiva de projeção de um futuro. O rio transporta e transmuta.

O rio é corpo orgânico como a memória; em sua submersão nos traz resíduos que apontam a presença de fragmentos, partículas de um tempo, o próprio tempo em movimento reacendido pela maré. Para Paul Ricouer, “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela” (2007, p. 40). E de fato, a memória nos alerta, nos movimenta e nos conduz a olhares que significam e ressignificam outras margens, ora fluindo em um sentido contínuo, ora perpassando por um fluxo que nos engana.

Entre memórias, o rio segue, sozinho ou coletivamente; os seus braços tocam seus afluentes, como lembranças sentidas pela maré que percorre nossas memórias. A memória, como o rio, depende de furos, igarapés, que se reúnem na perspectiva de tornar mais amplos e densos seus percursos. Sem os furos não há continuidade deste trajeto, eles são o que para a

memória representa a coletividade. O que torna densa a memória, neste caso, são os contatos que ela encontra ao longo de seu caminho.

Um trajeto continuo se apresenta em meu percurso de vida, parte dele demarcado pela ausência de contatos afetivos. Sou filha do segundo casamento de meu pai, e só tive contato com meus avós paternos por meio das histórias orais, que desde a infância escutava; do contato com estas histórias formei a relação com meus avós.

As referências da minha avó se restringiam a essas histórias, não tinha acesso a uma foto que visualmente a apresentasse. A imagem de como ela poderia ser formava-se a partir da minha imaginação somente. Como era esta senhora que meus pais insistiam em descrever de forma dura os seus gestos? Turrona, agressiva, rígida, leprosaria, entre tantos adjetivos que configuraram uma imagem de rejeição, de um apagamento, cheia de estereótipos.

Após o falecimento de meu pai, a imagem veio à tona, guardada em uma pasta de documentos; a imagem descontruiu a história única que mantinha sobre minha avó. Se apresentou a partir de um documento, que instigou a formação de um novo discurso. Um rosto até então desconhecido, uma aproximação genética, até o momento constituída a partir de vestígios de narrativas que me embaraçavam. Assim, a história se ressignifica depois de vinte e nove anos, quando a foto da minha avó se fez presente por meio de um passaporte:

Figura 01: Passaporte de minha avó

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 02: Fotografia de minha avó em 1945.

Fonte: Acervo pessoal

O interesse de gerar uma análise crítica acerca de desconstruções de memórias estereotipadas gerou a reflexão de que a relação entre imagem e memória possibilitaria a desconstrução de estereótipos que as histórias únicas proporcionam a um contexto histórico pessoal e social. Desta forma, percebo que o contato com a imagem de minha avó, de algum modo descontruiu uma memória e iniciou a reconstrução de outras.

A fotografia, que passa a ser a única presença física de minha avó, reverbera-se em novas histórias, que se fundem com a atuação de minha memória no espaço tempo. No ano de 2014, ressignifico esta imagem em um espaço expositivo, onde a apresentação material deste elemento memorável dialoga na tríade: passado-presente-futuro, que Diehl (2002) nos faz pensar. O autor define a memória como o significado de experiências consistentes facilmente localizáveis num tempo passado, por ser uma representação produzida pela e através da experiência. Possui contextualidade e pode ser atualizada.

> A memória pode constituir-se de elementos individuais e coletivos, fazendo parte de perspectiva de futuro, de utopias, de consciências do passado e de sofrimentos. Ela possui a capacidade de instrumentalizar canais de comunicação para a consciência histórica e cultural, uma vez que pode abranger a totalidade do passado num determinado corte temporal. (DIEHL,2002, p. 116)

Figura 03: A primeira exposição de minha vó. Heldilene Reale. 2014

Fonte: Acervo pessoal.

O acesso à visibilidade desta única imagem descontruiu o próprio estereótipo da imagem que formei a partir das histórias que tive contato desde a infância. A imagem desta senhora instigou-me a um outro olhar. Religou-me à possibilidade de revisitar o rio amazônico que perpassa pela história de minha família, e que de certa forma, nos une.

Assim, a retomada do meu processo poético nasce dessa imagem que possibilitou reacender o rio que estava no fundo de meu igarapé. A imagem se apresenta a mim como um olho d`água. Uma nascente que surge na superfície de um lençol subterrâneo dando origens a cursos d'água, que remetem a história afetiva que se dilui em minha família, narrativas fragmentadas, histórias repartidas, que se cruzaram mesmo antes de eu nascer, num trajeto de um percurso fluido que se estende de Belém até a cidade de Faro.

Este percurso primeiramente é cercado pela história da chegada dos meus avós paternos até o Brasil. Refugiados de guerra, entraram no oceano, adentrando o Rio Amazonas até chegarem a cidade de Faro, cidade natal de meu pai.

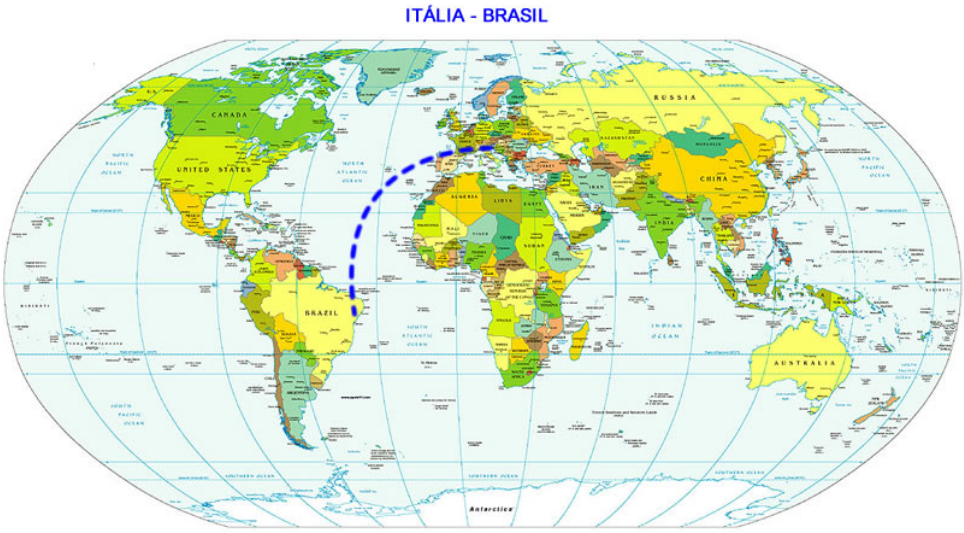


Figura 04: Deslocamento Itália-Brasil

Fonte: Acervo virtual

No deslocamento entre Belém até Faro, está inserido o percurso de minha mãe de Oriximiná até Belém, onde conheceu meu pai. O sonho deste senhor perpassava um retorno a sua cidade natal, o retorno ao seu espaço de afetos. Após se aposentar, este desejo veio à tona, resolveu se candidatar a político, mesmo sendo visto como um estrangeiro em terras próprias. Levou em sua mala sua segunda família, ao encontro do inesperado, mas com um ato de coragem, em navegar por um rio profundo, repetiu-se o deslocamento de Belém até Faro.

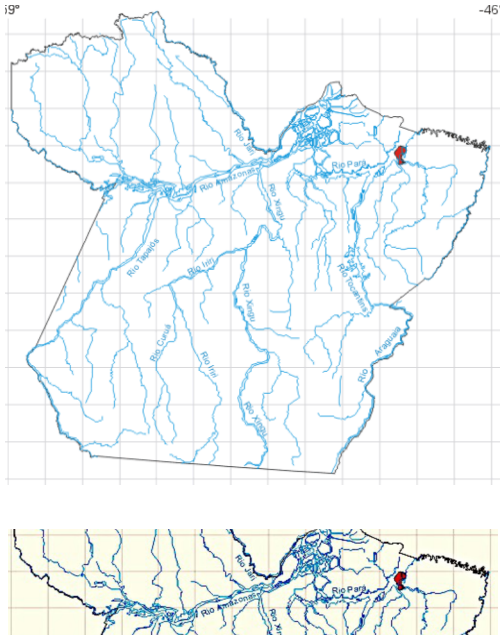


Figura 05: Deslocamento Belém-Faro, PA.

Fonte: Acervo virtual

A palavra faro, que nomeia a cidade, de alguma maneira, já norteia um inicial caminho no trajeto destes afluentes. Ter faro é detectar aquilo que lhe interessa, é ser perspicaz nas escolhas. Neste sentido, percebi que precisava redesenhar a história que perpassa pelo rio de minhas memórias, que une o trajeto de deslocamento da minha família, e desemboca em outros rios de memórias coletivas e individuais.

Para Maurice Halbwachs (1990), as lembranças permanecem coletivas e são lembradas por outros. É preciso que sempre haja a presença de um testemunho para que um fato se torne memória para um grupo, para o eu "solitário". Porém não basta a presença de um testemunho, sem um ponto de contato, sem que um não se identifique com as lembranças do outro, uma base comum. Ricouer define que:

> O testemunho é, num sentido, uma extensão da memória, tomada na sua fase narrativa. Mas só há testemunho quando a narrativa de um acontecimento é publicitada: o indivíduo afirma a alguém que foi testemunha de alguma coisa que teve lugar; a testemunha diz: "creiam ou não, em mim, eu estava lá". O outro recebe o seu testemunho, escreve-o e conserva-o. O testemunho é reforçado pela promessa de testemunhar de novo, se necessário; o que implica a fiabilidade da testemunha e dá ao testemunho a gravidade de um sermão.[223]

A imagem da minha avó passa a ser o testemunho em si, o olho d'água que estende o campo da memória para adentrar outros trajetos, outros braços de rios. Os braços destes afluentes me conduzem a meu processo de criação artística que representam este lugar de encontros, me fazem perceber o corpo desse rio como um elemento geográfico que religa memórias continuamente. Este corpo é formado por camadas de outros rios, a partir do contato com personagens encontrados neste trajeto, gerando possibilidades de perceber o rio como um elemento orgânico condensado, estético, semióticos e afetivo.

No dia 15 de julho de 2017, inicio o retorno a este percurso, depois de 20 anos distante do mesmo. Embarco em uma viagem de navio, em meio a redes, corpos, cheiros e sensações diversas em meio a natureza que o rio me apresentava. Foram 9 dias de viagens, 5 no trajeto de Belém até Faro e 4 no trajeto de Faro até Belém, o encurtamento dos dias deu-se pelo percurso da volta ser a favor da maré. No trajeto, me visto como uma personagem, com uma roupa inspirada em como minha avó se apresenta vestida na imagem do seu passaporte.

[223]O trecho faz parte da conferência internacional intitulada "Haunting Memories? History in EuropeafterAuthoritarianism", escrita e proferida por Paul Ricoeur a 8 de Março de 2003 em Budapeste, sob o título "Memory, history, oblivion".

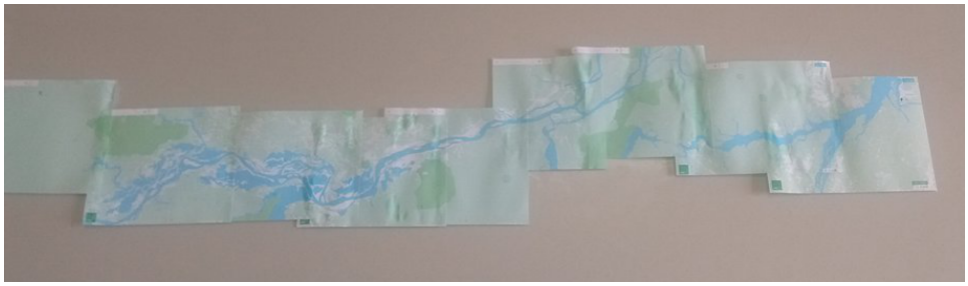


Figura 06: Mapa da viagem.
Fonte: Acervo da autora

Figura 07: A personagem.
Fonte: Roland, 2017

Ao longo do percurso, realizava uma performance que consistia em realizar uma corrente de crochê como forma de tornar material as experiências com o universo de memórias construídas e reconstruídas a partir do relato das pessoas que tive contato no percurso, e com a própria materialidade da paisagem e do navio.Dessa maneira, o rio também impulsiona a construção de histórias, que são continuamente rememorados.

Figura 08: Corrente de memórias.

Fonte: Heldilene Reale, 2017

As histórias orais[224], escutadas, logo em seguida eram registradasmeu diário de bordo. Formou-se assim um documento que registra de alguma forma as narrativas deste rio. Ou estes rios, já que cada um dentro de si e de sua experiência com o lugar, acaba também gerando a aproximação de uma leitura e uma construção histórica na relação com seu percurso. Desta forma, o documento assume uma grande importância, pois traz a perspectiva de lutar contra o esquecimento de uma memória:

> A relação entre memória e esquecimento pode-se objetivar num discurso, mas, para que a relação exista, deve também existir o documento capaz de dar à memória pelo menos a mesma força do esquecimento: o documento que se imponha como pilar da memória e que a memória tende, inevitavelmente a rejeitar. (SARLO, 1997, p. 41)

É certo que o fato de as narrativas serem transcritas e não gravadas foi uma opção metodológica que encontrei para que as trocas com os personagens que tive contato ao longo deste percurso, ocorressem da forma mais natural, é certo também que ao optar por escrever dava a minha interpretação sobre aquela fala e meu recorte temporal na mesma. Cria-se uma rede de memórias imaginadas que se ressignificam.

> diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes (HALBWAKS, 1990, p. 69)

[224]A história oral diz respeito "[...] a padrões culturais, estruturas sociais e processos históricos, visa aprofundá-los, em essência, por meio de conversas com pessoas sobre a experiência e a memória individuais e ainda por meio do impacto que tiveram na vida de cada uma". (PORTELLI, 1997, p. 15). Assim, a história é contada dentro de um contexto individual e coletivo, que nos possibilita o acesso a falas de sujeitos que vivenciam ou vivenciaram diretamente as referências de um tempo.

Paul Ricouertambém tem um posicionamento sobre esta perspectiva da memória, ele afirma que “o caráter seletivo da memória, auxiliado nesse aspecto pelas narrativas, implica que os mesmos acontecimentos não sejam memorizados da mesma forma em períodos diferentes” (2007, p. 61). Assim as paisagens são percebidas de ângulos diferentes, pois cada um carrega em si seus próprios percursos interpretativos. Em seus acervos de memórias, ativam-se as lembranças, e a cada momento que ativamos a mesma, ativa-se um novo repertório, cria-se uma ficção.

Desta forma, tive contato ao longo do trajeto com 9 personagens que me apresentavam narrativas que esboçam temas que transpassam desde questões relacionadas com o garimpo na Amazônia, processos de posses de terras e violência nos interiores do Estado, assim como apontam a problemática ocasionada pelos desníveis de agua ocasionado pela instalação de hidrelétricas que deslocam o caminho natural dos rios, inundando percursos e vidas. As narrativas também apontamo intenso desemprego que impulsiona o trabalhador a ir ao encontro de alternativas precárias de trabalhos, arriscando suas próprias vidas em certas situações. Neste trabalho apresento apenas dois personagens um ligado a questão dos garimpos na Amazônia e outra que apresenta as problemáticas enfrentadas pela instalação da hidrelétrica na região onde habita.

Dona Teresinha é um destes personagens que me encontra, enquanto fotografava a paisagem pela janela do navio, se aproxima de mim comentando sobre a paisagem lá fora à beira do rio. Teresinha mora na comunidade de Xavier, no município de Moji dos Campos, em Santarém. Sua comunidade possui cerca de 60 famílias, na localidade que geograficamente está acima do rio, situa-se a hidrelétrica do rio Curiauna. Ao olhar para a paisagem do rio afora, contava sobre as dificuldades que a comunidade passara nos tempos da seca, onde a água era só ferrugem e lama e para se ter acesso a uma água potável, era necessário enfrentar longas caminhadas entre a lama e galhos secos. O período da seca foi ocasionado durante um ano, pelo rompimento da hidrelétrica, ocasionando problemas na região e áreas próximas.

Figura 09: Dona Teresinha.
Fonte: Heldilene Reale, 2017

Na Amazônia, recorrente são os casos de danos naturais e sociais ocasionados pela instalação de hidrelétricas. É certo que o rio, assim como a memória, sofre manipulações. Seu percurso muitas vezes cortado, reconstruído, faz o próprio curso das águas sofrer estas mudanças, desvios, reordenações, enchentes e secas, as hidrelétricas trazem consigo não somente o estado de progresso mas a morte da natureza pela constante interferência que executam no seu percurso natural.

O rio é reordenado, toma outra força para assegurar a geração de fontes de energia. Dentro deste contexto é forçado a tomar outros rumos, com maquinários que testam sua força, destroem barrancos. Em áreas por onde ele circulava, a morte chega, há o desaparecimento de espécies da fauna e flora, e a revolta e tristeza de quem em suas margens começa a viver só de lembranças. As lembranças da existência de um convívio de memórias compartilhadas começam a ser reconfiguradas em cicatrizes.

Sob esse aspecto dos abusos da memória natural, Paul Ricouer (2007) classifica a presença de três memórias: a impedida, a manipulada, e a obrigada. A primeira faz analogia à memória que é constituída a partir de um conflito, onde sempre há a presença de um perdedor e um vencedor; o primeiro, que passa por humilhação, constitui as cicatrizes simbólicas, carentes de cura. Sem a cura a memória se configura como algo em impedimento, que não se deseja ter lembranças. O segundo aspecto da memória, a manipulada, caracteriza-se a partir de abusos que resultam da manipulação e do esquecimento, advindos de quem está a frente da manipulação, a memória assim é instrumentalizada. A memória obrigada representa o dever

da memória, como se frases de ordem se fizessem presentes, não permitindo que a própria memória caísse no esquecimento.

O abuso da memória natural a que o autor se refere pode ser exemplificado também fazendo uma análise sobre os garimpos na Amazônia. Esta realidade este presente na narrativa apresentada pelo Oberlan, um garimpeiro que tive contato durante todo o percurso de retorno a Belém. Um maranhense que estava retornando a sua cidade natal depois de dois meses e meio em áreas de garimpo. Quando saiu do Maranhão pegou um barco em direção a Belém com interesse de chegar a um garimpo situado em Boa Vista. No barco conheceu uma garimpeira que fez o convite a ele seguir com ela em direção aos garimpos presentes na Guiana Inglesa. Lá conheceu pessoas que auxiliaram com o entendimento da língua inglesa, e encontrou pessoas de todo o Brasil. Oberlan já garimpa a muito tempo, conhece muitos lugares dentro e fora do Brasil, nesta experiência recente acumulou o total de R$ 7 mil em uma semana no garimpo. Para sair do mesmo teve que pagar propina por ser um garimpo ilegal, o dinheiro foi sendo diluído nas mercadorias baratas que consumiu na região, translado, hospedagem, alimentação. Oberlan foi o terceiro trabalhador que encontrei no percurso que estava envolvido com o trabalho em áreas de garimpo. Muitos garimpeiros continuam circulando estes rios em busca de uma riqueza temporária, de sonhos e impermanências.

Figura 10: Oberlan.
Fonte: Heldilene Reale, 2017

Atualmente existem cerca de 20 regiões de alta concentração de garimpos onde conflitos econômicos e sociais se manifestam. A maioria dos garimpeiros que atuam diretamente na coleta de ouro são trabalhadores braçais, com baixo grau de escolaridade.

Fonseca (2000) descreve que no trabalho do garimpo não há nenhuma assistência médica, a exposição aos agentes da natureza é constante e há o risco de desabamento de barrancos.

Frequentemente em outros países, a riqueza produzida na mineração é usada para investimento no desenvolvimento local, com o auxílio do Estado. O garimpo de ouro na Amazônia não se enquadra nesta regra: os comerciantes de ouro, que compram o produto do garimpo, e os "donos de garimpo" vivem do usufruto da riqueza produzida no local. Estes donos e empresários investem o dinheiro em terras na região e no mercado financeiro.

O Brasil não possui uma política mineral explícita, sendo a exploração do ouro organizada regionalmente pelas populações locais, movidas por aspirações de ascensão e fuga da eterna exclusão social. Frequentemente os garimpos funcionam com infraestrutura precária, agredindo o ambiente e liberando grandes quantidades de mercúrio nos rios, no ar e no solo. Tal realidade se traduz nas contradições presentes no sistema econômico que rege a vida contemporânea.

Neste rio frequentado por disputas políticas e econômicas, muitas falas já foram caladas, muitas memórias impedidas, na perspectiva de fazer reluzir um rio transparente, sem águas turvas. Nosso rio é barrento, e muitas vezes quase não emite um bom reflexo; é empoeirado por sangue e lutas de quem defende a permanência de seu percurso.Nesta heterogênese do rio, trilham-se trajetos constituídos pelas histórias que por ele passam, muitas vezes imensuráveis, na imensidão de sua paisagem. Selados em um ventre de água, crescemos submersos, nascemos e aprendemos a nadar cada um a sua maneira. É a partir da intimidade com nossos rios, formados por paisagens, memórias, que criamos nossa própria história, nosso próprio processo artístico, ora imergindo, ora submergindo.

REFERÊNCIAS

DIEHL, Astor Antônio. **Memória e Identidade: perspectivas para a história.** In: Cultura historiográfica: memória, identidade e representação. Bauru, SP: Edusc, 2002, p. 111-136.

FONSECA, Ozorio. **Impactos Ambientais: Desmatamentos e Queimadas.** Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/amazonia/amaz14.htm>. Acesso em: 15 de Mai. 2010

HALBWARKS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Editora Vertice, 1990.

PORTELLI, Alessandro. **Tentando Aprender um Pouquinho. Algumas reflexões sobre ética e história oral.** Projeto História, São Paulo, Edição 15, Abr. 1997.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias.** Edusp: 2005

INSPIRAÇÕES E RELAÇÕES DE PROCESSOS CRIATIVOS: ESTILISTA, FIGURINISTA E CARNAVALESCO

Iam Vasconcelos[225]

RESUMO

O presente artigo é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso – Bacharelado em Moda cujo tema é "A sociedade do espetáculo: a carnavalização do figurino no cotidiano contemporâneo", no tocante a análise da relação entre o estilista, figurinista. Como uma forma de atualização da análise desta relação fez-se necessária a inclusão de uma nova atuação, o carnavalesco. Com o surgimento desta tríade Estilista-Figurinista-Carnavalesco pretende-se demonstrar de que forma eles dialogam dentro do processo criativo. Para caracterizar o estilista será utilizada a coleção de moda resultante do TCC acima referido, já para debater a relação de figurinista e carnavalesco será apresentado o processo criativo da carnavalesca e Prof.ª Mestra Cláudia Palheta.

Palavras-chave: Figurinista. Estilista. Carnavalesco. Carnaval. Processo criativo.

RESUMEN

El presente artículo, es el resultado del Trabajo Final del Curso - Bachillerato en Moda, cuyo tema central es "La sociedad del espectáculo: la carnavalización del vestuario en la cotidianidad contemporánea", partiendo de un análisis entre la relación del estilista y el figurinista. Sin embargo, para actualizar dicho análisis, se hizo necesaria la incorporación de un nuevo elemento en la actuación, lo carnavalesco. Con el surgimiento de esta tríada, Estilista- Figurinista-Carnavalesco, se pretende demostrar de qué forma ellos dialogan dentro del proceso creativo. También, para caracterizar al estilista, se utilizará la colección de moda resultante del TCC arriba mencionado, y así poder debatir la relación del figurinista y lo carnavalesco, el cual será presentado por del proceso creativo de la carnavalesca Prof.ª MaestraCláudiaPalheta.

Palabras clave: Figurinista. Estilista. Carnavalesco. Carnaval. Proceso creativo.

[225]Mestrando em Artes (PPGARTES/UFPA); Bacharel em Moda (Universidade da Amazônia – UNAMA); Tecnólogo em Figurino (Universidade Federal do Pará – UFPA).

Introdução

O presente artigo tem como intuito refletir sobre o fazer artístico nos processos criativos do estilista, figurinista e carnavalesco. Mostrarei primeiramenteo processo criativo para os figurinos do Auto do Círio da carnavalesca e figurinista Cláudia Palheta[226], e depois o meu processo criativo de moda para a conclusão do curso de Bacharelado em Moda para formação de estilista.

Importante trazer essa tríade Estilista-Figurinista-Carnavalesco para a reflexão, pois nos dias atuais está muito em voga querer separar por grupos e categorias, assim acaba-se criando opiniões de que cada "fazer" não pode interferir ou opinar sobre o processo criativo do outro. Importante frisar que utilizo a palavra "fazer" como uma proposição minha.

Tríade Estilista, Figurinista e Carnavalesco e Suas Particularidades

Estilista

O termo "moda" passou a expressar valores tão diversos como aceitação, relações sociais, excentricidades, status, sedução e aspirações sociais. O desejo de se vestir transcende as fronteiras históricas, culturais e geográficas, embora a forma possa ser variada assim como o conteúdo, o objetivo continua o mesmo, o adorno do corpo como uma expressão de identidade.

O conceito de moda surge no final da Idade Média, pois o conceito de traje elegante passa a ser considerado específico à sociedade ocidental, quando o traje de camponeses passa a utilizar como inspiração os cortes e técnicas da alfaiataria francesa, porém é no século XIX o ponto de partida da moda, conforme nos mostra Fogg (2013): "Foi nessa época que os estilos elegantes passaram a ser prescritos pelo trabalho do costureiro ou estilista da moda", a medida que a moda ocidental começava a se desenvolver como processo criativo e industrial, começou a disseminar as informações de moda através de publicações de revistas ilustradas e de amplas circulações. A Segunda Guerra Mundial mudou radicalmente o panorama econômico e o comportamento do mundo ocidental, as mulheres antes somente exerciam afazeres "do lar" e neste momento começaram a trabalhar fora de casa, com isso os tecidos

[226] Mestra em Artes pela Universidade Federal do Pará, Figurinista e Carnavalesca.

antes finos e os vestidos com silhuetas, deram lugar a tecidos pesados e vestidos sem silhuetas, pois neste momento priorizava-se indumentárias funcionais. Terminada a guerra, a associação da filosofia americana de fabricação criou o *prêt-à-porter*, fazendo a moda ficar mais acessível, pois "possibilitou o surgimento de criadores com uma nova mentalidade, bem distanciados do universo inatingível da alta costura". (DISITZER; VIEIRA, 2006).

A moda éabordada como um fenômeno sociocultural, já que mostra os valores e desejos da sociedade. Pelo excesso de padronização e o uso banalizado da informação a sociedade de consumo exige do estilista uma forma de se expressar própria, individual, com a tarefa de artista.

O estilista é o artista que capta e interpreta as formas e ideias dos mais diversos lugares, assim formando as tendências, antecipando uma visão de futuro através de cores, materiais e estruturas.

Este profissional deve criar roupas de um determinado gosto ou ideia da sociedade, assimsendo, podemos considerar a moda como um fenômeno social e cultural, pois reflete os costumes e valores da sociedade daquele tempo, a moda é efêmera, consistindo na mudança constante de estilo, mudanças essas necessárias para conquistar ou manter uma determinada posição social.

Esses indivíduos, participantes de grupos ou classes sociais utilizam os modos de vestir para definir sua identidade.

A moda pode ser definida como um tipo de mudança social específica, a mudança é regular, a intervalos constantes e quase sempre curtos, duas vezes por ano, que dividem as quatro estações do ano como coleções, primavera/verão e outono/inverno, com essas divisões surgem as chamadas "tendências de moda" (GODART, 2010).

Através disto podemos perceber que o estilista trabalha para uma sociedade onde a idiossincrasia dita regras de moda, ao contrário do palco onde o figurinista detém o poder sobre as roupas de todos os personagens, na sociedade o estilista faz moda para tribos urbanas ou subculturas.

Figurinista

O figurinista no Brasil é uma profissão recente, surgindo em meados de 1940, com a montagem da peça de Nelson Rodrigues, Vestido de Noiva, para Muniz (2004) "a partir do cenário histórico de Vestido de Noiva a questão do figurino e da cenografia nasce no Brasil".

O figurino não tem uma função solo, ele está dentro de um tripé estético, em que o ator depende do fotógrafo e do cenógrafo para fazer um bom trabalho.

O figurino não é uma simples ornamentação, ele apresenta uma diversidade de linguagens, cada qual com o seu próprio vocabulário. É uma forma de comunicação onde a roupa não tem valor sozinha. É um conjunto de sinais, em que uma peça do vestuário muitas vezes ocupa papel decisivo na ação.

Portanto, busca-se compreender o figurino como uma forma de linguagem para a comunicação, possuidora de vocabulários próprios. Por não possuir linguagem verbal, a roupa é passível de erros e ambiguidades.

A roupa como figurino, mais do que a plástica, tem que ser verossímil dentro do espetáculo, sua parcela como elemento plástico é necessária, no entanto, importa perceber a delimitação dessa parcela, atentando para que ela não "roube a cena", ofuscando o plano circunvigente (GUERRA, 2002, p. 53).

Vale ressaltar que o figurino não é moda, porém ele se apropria da moda, ou melhor, reapropria-se para criar os personagens. O figurinista com o seu lado garimpeiro pode encontrar em um brechó o vestido de casamento de uma noiva milionária (ARRUDA, 2007).

Enquanto a palavra moda denota um aspecto mais amplo e cultural, o figurino aparece com o intuito de aludir à moda criada ou reinterpretada através do figurino.

A arte de fazer figurinos é a transformação, reapropriação é um termo comum no vocabulário do figurino. O que acaba implicando no figurinista retrabalhar os códigos de moda e os símbolos da indumentária, com o objetivo de traduzir ao espectador quem é aquela pessoa sendo apresentada na cena e o universo em que ela vive (ARRUDA, 2007).

Carnavalesco

Das festas populares no Brasil, o Carnaval é sem dúvida a mais grandiosa delas, é uma das poucas manifestações folclóricas que conseguem envolver o grande público.

As origens do Carnaval são obscuras e longínquas. Sua memória vem do inconsciente coletivo dos povos. Baseados nas pesquisas da história da evolução do homem, deduzimos que os primeiros indícios, do que mais tarde se chamaria Carnaval, surgiram dos cultos agrários ao tempo da descoberta da agricultura, como cita Sebe (1986, p. 96): "no Egito, a

Deusa Ísis era considerada a protetora da natureza. Em homenagem a ela, os egípcios se reuniam ciclicamente, para render graças à vida. Essa cerimônia ocorria sempre no período dos plantios (ou das colheitas)".

Conta a lenda que, para o renascimento da natureza, Ísis tornava-se mais provocante e sedutora. Osíris, seu parceiro conquistado, teria o direito de gozar, temporariamente, todos os prazeres presumíveis.

Depois de saciado no mais íntimo de seus desejos, Ísis sacrificaria seu amante para que cessasse a turbulência dos dias de prazer. Todos os anos a mesma história deveria se repetir, segundo o ritmo da natureza (SEBE, 1986, p. 2).

Pode se perceber na lenda de Ísis e Osíris que há um tempo de euforia, breve e intenso, e um outro de resignação longo e metódico.Tanto na Grécia quanto em Roma, as festas deixavam transparecer o culto aos prazeres, segundo Sebe (1986, p. 2) "é provável que os gregos, em suas longas viagens durante a Antiguidade, tenham tido contatos e assimilado algumas manifestações derivadas das tradições egípcias".

Sempre que se evocam as primeiras manifestações de carnaval, fala-se da fartura e comida, da bebedeira, da dança, da música e da liberação sexual. Os bacanais, lupercais e saturnais poderiam ter sido algumas variações da festa carnavalesca.

De acordo com alguns pesquisadores, o surgimento do Carnaval acontece:

> No ano de 604, o papa Gregório I ordenou que, durante um determinado período os fiéis deixassem de lado as satisfações, a vidinha fazeres cotidiano de pecados e os prazeres do corpo e se dedicassem ao enriquecimento do espírito.O período de abdicação,chamado Quaresma [...] os fiéis deveriam comer apenas peixes, fez com que a sociedade católica se organizasse para aproveitar o máximo os últimos dias de prazeres, antes de dar o "adeus à carne", ou em italiano "carnevale". Ao criar a Quaresma, a igreja católica instituiu o carnaval. (DINIZ, 2008, p. 15-16).

O Brasil é um país que por ter sua origem colonial, herdou muitas tradições lusitanas, o entrudo é uma das formas mais antigas de se brincar o carnaval no Brasil, como mostra Diniz (2008, p. 17): "ele é caracterizado por sujar uns aos outros com polvilho, pó-de-sapato ou farinha de trigo e de atirar limões-de-cheiro (limões recheados de água, urina ou outras coisas) em familiares e vizinhos". Rapidamente a brincadeira virou sinônimo de carnaval pelo Brasil.

Com o surgimento dos cordões carnavalescos na segunda metade do século XIX os cortejos começaram a ganhar fantasias, "os cordões apresentavam personagens como os cantadores e dançarinos, os palhaços, a morte, os diabos, os reis, as rainhas, as baianas, os

morcegos e os índios." (DINIZ, 2008, p. 19). O cortejo era conduzido por um mestre que comandava pelo apito e a parte instrumental era composta por adufes, cuícas e reco-recos.

A presença do carnavalesco já era presente desde metade do século XIX, porém atendia pelo nome de "técnico", atuando em Grandes Sociedades e em Ranchos (início do XX) e também nas escolas de samba, porém só em meados da década de 70 quando até então o professor Fernando Pamplona, professor da Escola de Belas Artes, passou a fazer carnavais do Salgueiro, e convidou para fazer parte de sua equipe alguns de seus alunos para lhe ajudar na elaboração de enredos, protótipos de fantasias e alegorias (FERREIRA, 2004).

Ainda sobre carnavalescos, Palheta (2012, p. 44) nos diz:

> Pois como o ex-publicitário Raul Diniz diz que um carnavalesco "além de criar o padrão estético do desfile, dirigir equipes e orientar o uso de materiais adequados para a construção de fantasias [...] acompanha todo o processo de elaboração e construção do espetáculo, do início até o momento em que a escola posiciona-se para o desfile".

Através disto podemos compreender que o carnavalesco é um figurinista, pois ele é responsável de caracterizar personagens em cada ala, assim como nos carros alegóricos. O figurinista se apropria de um texto para compreender a psicologia e a forma em que ele desenhará o personagem através das roupas, visto que, o carnavalesco se apropriará do enredo e do samba-enredo que trará informações que irão se materializar tanto nas fantasias como nos adereços durante o desfile.

INSPIRAÇÕES E SUAS RELAÇÕES DE PROCESSOS CRIATIVOS

O Auto do Círio surge em 1993 como um projeto de extensão da Universidade Federal do Pará, cortejo dramático, dirigido por professores da Escola de Teatro e Dança da UFPA, e tem como objetivo criar um espetáculo em que os artistas de Belém pudessem homenagear a sua padroeira, o evento acontece sempre na segunda sexta-feira de outubro, sai como cortejo pelas ruas da Cidade Velha até findar na frente da Prefeitura da Cidade, além de cantores e compositores cantando músicas ao longo do cortejo, também tem a participação de baterias de escola de samba. Será através deste evento e de dois processos criativos da carnavalesca Cláudia Palheta que mostrarei como surge as relações e inspirações.

O Auto do Círio no ano de 2011 tinha como temática o Pavilhão de Flora, uma homenagem ao teatro popular nazareno do período áureo da borracha na Amazônia, Cláudia

Palheta atuava na direção artística e como carnavalesca, os figurinos da comissão de frente neste ano foram concebidos pelo Guilherme Repilla[227], que havia criado damas e cavalheiros da Belle Époque, "mas que traziam formas e materiais característicos da cultura popular: tecidos de florão, rendas e fitas, algo muito colorido." (MOREIRA, 2012). Ainda sobre esse processo:

> "Como todo processo criativo pode sofrer alguns contratempos, principalmente de ordem financeira, não havia como comprar tecidos e pagar costureiras e foi necessário fazer mudanças. Mudanças de visualidade que não alteraram a proposta temática inicial: senhoras e senhores, nossos antepassados, que enchiam de glamour e alegria as festas da quadra nazarena, exibindo seus vestidos deslumbrantes e seus ternos de linho, como constatamos na figura." (MOREIRA, 2012, p. 92).

Imagem 01: Auto do Círio 2011 – Comissão de frente do Pavilhão da Flora.

Fonte: Manoel Pantoja

O figurinista sugeriu que as bailarinas da Companhia Moderno de Dança[228] levassem seus vestidos de festa de 15 anos para um ensaio e lá, em comum acordo com a carnavalesca Cláudia Palheta, decidiram que a melhor solução seria customizá-los.

[227] Figurinista e Carnavalesco em Belém do Pará.

[228] A Companhia desde 2004 faz a Comissão de Frente do Auto do Círio (MOREIRA, 2012, p. 90), liderado pela Professora Doutora Ana Flávia Mendes Sapucahy.

Imagem 02: Auto do Círio 2011 – Damas da Belle Époque.

Fonte: Cristiano Martins.

Em entrevista para a pesquisa de Moreira, a carnavalesca relatou que:

> "Nos ensaios nós decidimos que faríamos alguns apliques de fitas e flores nos vestidos, utilizaríamos sapatos brancos que elas já tinham de um espetáculo anterior e completaríamos o visual com colares de pérolas e sombrinhas rendadas. Para os rapazes, usamos calças e sapatos brancos que também já tinham de dois espetáculos anteriores e em um brechó em frente ao mercado do Ver-o-peso compramos paletós, que lavei e passei. Completamos o visual dos rapazes com chapéus e bengalas e conseguimos formar casais que pareciam ter saído de uma fotografia antiga e foi isso que passamos para o Cláudio Dídima que fez cabelos e maquiagem que completaram o visual deixando-os como pessoas que pareciam ter saído de um camafeu, para passear novamente no arraial de Nazaré." (MOREIRA, 2012, p.92).

A coreógrafa Ana Flávia Sapucahy relata como foi harmonizar todos esses vestidos e ternos diferentes:

> "Quando a Cláudia e o Guilherme me levaram para o comércio para irmos atrás de vestidos em brechós, passei a ter mais espaço para opinar no que seria feito enquanto figurino para o grupo. A solução foi lançar mão dos vestidos de debutantes. Lembro que as meninas brincavam com os vestidos, quem ficava melhor com o que. E o pior é que os vestidos não cabiam mais, pois todas já estavam adultas. De qualquer modo, isto não foi empecilho. Cláudia e Guilherme solucionaram com umas costuras e remendos que fizeram com que os vestidos "conversassem" mais entre si, já que os modelos originais eram completamente diferentes uns dos outros". (MOREIRA, 2012, p.92).

A forma de fazer permaneceu igual a anterior, mesmo com adaptação de recursos e materiais, que também costuma acontecer aqui no nosso carnaval paraense.

No ano de 2012 o tema do Auto do Círio foi O CORPO E O MANTO DOS ARTISTAS DE NAZARÉ. Cláudia resolveu criar o figurino junto com os bailarinos, pois a Comissão de Frente viria representado o corpo e o manto desses artistas que há 18 anos

compõem o elenco do espetáculo "o CORPO que dança, que expressa, que encena, que joga, que brinca; o MANTO que veste esse corpo, que revela suas intenções, que dá aspecto visual ao que pretende o artista em comunicação com o público." (MOREIRA, 2012).

No processo de 2012 os bailarinos da Comissão de Frente reuniram-se em torno de um manto neutro, de formato definido pela figurinista, e com papel e lápis receberam a incumbência de desenhar uma proposta para os seus mantos.

Imagem 03: Bailarinos em torno do manto.
Fonte: http://artescarnavalescas.blogspot.com.br

A proposta da figurinista e carnavalesca era que os bailarinos trouxessem suas experiências pessoais para que o manto se tornasse um apego afetivo e se tornasse uma peça pessoal, que só pudesse ser vestida por quem a criou. Cláudia percebeu que "cada corpo é diferente e produz expressões diferentes que revelam resultados diferentes mesmo que façam parte de um todo" (MOREIRA, 2012).

Imagem 04: O manto e o Corpo.

Fonte: Gitano Studio.

Em 2010 estava concluindo o curso de Bacharelado em Moda pela Unama, a coordenação do curso propôs que o tema central das pesquisas fosse Brasilidade, e que teríamos que escolher uma subtema para desenvolver as nossas pesquisas, como já era figurinista e me encantava até então pelo mundo do carnaval, decidi escolher como subtema o carnaval, partindo da ideia do carnaval me apropriei do samba-enredo de 2008 da Escola de Samba do Rio de Janeiro Estação Primeira de Mangueira: “100 Anos do Frevo, é de Perder o Sapato. Recife Mandou me Chamar…”,que neste ano homenageava o frevo que completava 100 anos de existência, grande evento cultural que nasceu no Estado de Recife na cidade de Olinda.

Com o tema da coleção escolhida, foi o momento de decidir para que público criaria minha coleção, o público escolhido eram mulheres entre 19 a 25 anos que gostavam de ir para festas a fantasias, porém não gostavam de se fantasiar.A partir do público-alvo criei o painel de estilo, do qual surgiu um tema e deste tema um release, um painel de ambiência, que são as imagens que foram utilizadas para o desenvolvimento das roupas, em seguida surgirá do painel de ambiência, a cartela de cores, painel de materiais e aviamentos, painel de tecidos, croquis (prancha da coleção) e a modelagem através do painel de descritivos técnicos e a própria modelagem. Conforme se verá a seguir:

Imagem 05: Release.

Fonte: Vasconcelos (2010).

Imagem 06: Painel de Estilo.

Fonte: Vasconcelos (2010).

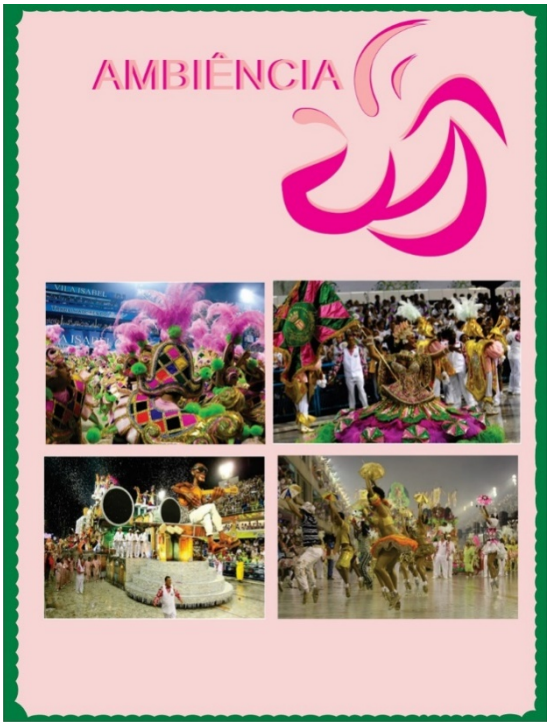


Imagem 07: Painel de Ambiência.

Fonte: Vasconcelos (2010).

Imagem 08: Cartela de Cores.

Fonte: Vasconcelos (2010).

Imagem 09: Painel de Estampas.

Fonte: Vasconcelos (2010).

Imagem 10: Croquis.

Fonte: Vasconcelos (2010).

Imagem 11: Croquis.

Fonte: Vasconcelos (2010).

Imagem 12: Croquis.

Fonte: Vasconcelos (2010).

Observamos que a roupa transita em todos os afazeres, e ela ganha significações e ressignificações de acordo com quem olha, o estilista cria a roupa para ser consumida por umadeterminada tribo urbana, depois de usada, muitas roupas vão para os brechós, os brechós são um local muito utilizado como pesquisa para figurinista, pois muitas das vezes o figurino se apropria da moda para construir o perfil psicológico dos seus personagens, e o carnavalesco assim como o figurinista e o estilista busca inspiração no dia a dia, no cotidiano, nas formas, texturas da cidade para assim criar suas fantasias e alegorias.

Por fim observamos que embora cada um tenha o seu processo criativo, todos de certa forma se interferem, pois no fim cada um está buscando a sua identidade artística e nessa busca se inspira em trabalhos artísticos de outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRUDA, Lilian. **Entre tramas, rendas e fuxicos:** o figurino na teledramaturgia da TV globo. São Paulo: Editora Globo, 2007

DINIZ, André.**Almanaque do Samba** – A história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

DISITZER, Marcia; VIEIRA, Silvia. **A moda como ela é:** Bastidores, criação e profissionalização. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2006.

FERREIRA, Felipe. **O livro de Ouro do Carnaval Brasileiro.**Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2005.

FOGG, Marnie. **Tudo sobre Moda.**Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2013.

GODART, Frédéric. **Sociologia da Moda**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

MOREIRA, Francisco Edilberto Barbosa. **Três vestidos fazem para se apresentar:** um estudo sobre o vestir no espetáculo O Auto do Círio. Dissertação (Mestrado) –Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte,Universidade Federal do Pará, 2012.

MUNIZ, Roseane. **Vestindo os nus:** o figurino em cena. Rio de Janeiro: Editora Senac, 2004.

PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. **Artes Carnavalescas:** Processos criativos de uma carnavalesca em Belém do Pará. Dissertação (Mestrado) –Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte,Universidade Federal do Pará, 2012.

SEBE, José Carlos. **Carnaval, Carnavais.** São Paulo: Editora Ática, 1986.

VASCONCELOS, Iam. **A sociedade do espetáculo:** uma releitura do figurino para o cotidiano contemporâneo. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Moda) – Universidade da Amazônia, 2010.

CARIMBÓ: UMA EXPERIMENTAÇÃO METODOLÓGICA INTERDISCIPLINAR

Iva Rothe-Neves (FCP)

RESUMO

O carimbó, por sua importância cultural, tem sido um gênero frequentemente escolhido para instigar processos de musicalização. De acordo com levantamento bibliográfico e com os resultados da experimentação metodológica desenvolvida no trabalho coletivo de nominado Pará Caribe (Fundação Cultural do Pará - FCP), é possível aprimorar a musicalidade criativa a partir da tradição – neste caso, o carimbó. O projeto Pará Caribe (2015 a 2017) utilizou o modelo CLASP, de Keith Swanwick, e a Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa, como fundamentos metodológicos. Os resultados dos processos de criação musical nesse projeto foram alcançados pelo trabalho de uma equipe interdisciplinar, formada por um percussionista, um contrabaixista, uma cantora e tecladista, um guitarrista e banjista e um saxofonista. O presente trabalho objetiva relatar como o carimbo foi utilizado no projeto Pará Caribe, no processo de aperfeiçoamento musical dos estudantes envolvidos.

Palavras-chave: Carimbó. Ensino de Música. Interdisciplinaridade.

CARIMBÓ: AN INTERDISCIPLINARY METHODOLOGICAL EXPERIMENTATION

Carimbó, by its cultural importance, has been a genre of tem chosen to instigate processes of introducing to music learning. According to bibliographic survey and the results of the methodological experimentation carried out in the collective work called Pará Caribe (Fundação Cultural do Pará - FCP), it is possible to improve creative musicality from tradition, in this case, the *carimbó*. The Pará Caribe project (2015 to 2017) used as methodological foundations the CLASP model, by Keith Swanwick, and the Triangular Proposal, by Ana Mae Barbosa. The results of the music creation processes, in this project, were achieved by the work of na interdisciplinar team, formed by a percussionist, a bass player, a singer and a keyboardist, a guitarist and banjoist, and a saxophonist. The presente

work aims at reporting how *carimbo* wasused in the Pará Caribe project, in the process of musical enhancing of the students involved.

Keywords: *Carimbó*. Music Teaching. Interdisciplinarity.

Ensino de música através do carimbó: uma breve introdução

O carimbó, por sua importância cultural, tem sido um gênero frequentemente escolhido para instigar processos de musicalização no Pará. Inúmeros exemplos poderiam ser dados para ilustrar tais escolhas, dentreas vivências de Carimbó conduzidas em Marapanim por Erediano Neves, o Mestre Garanhão, às conduzidasem Belém e Icoaraci pelo professor Luizinho Lins que com eleconviveu e aprendeu, revendo, assim, questões importantes sobre sua prática pedagógica.

Lins levou por sete vezes ao Núcleo de Oficinas Curro Velho da Fundação Cultural do Pará –NOCV/FCP, em Belém, a oficina "Vivência deCarimbó", inspirada nos ensinamentos de Mestre Garanhão. Nela, integrou interdisciplinarmente, no espaço-tempo próprio das oficinas regulares[229], públicos com interesses diversificados no carimbó: percussionistas, compositores, dançarinos, banjistas, cantores, entre outros. O carimbó com o qual Lins mais vem trabalhando como professor, é o chamado Carimbó Pau e Corda: aquele em que os instrumentos usados são primordialmente curimbós[230], maracas, banjos e vozes. Além de composições próprias de seus alunos e dele, as mostras de resultados das oficinas incluíram músicas do cancioneiro de carimbós, dentre as quais, composições dos MestresVerequete, Pelé e Lucindo, bem como da cantora Nazaré Pereira.

Além dostrabalhos citados, outro, que traz carimbósem seu repertório, é o livro *Ritmos da Amazônia*[231], de José Maria Bezerra (2013), voltado para o ensino de Música em grupos de violão, flauta doce e canto. Nele, há desde carimbós como *Sereia*, de Iva Rothe, quanto músicas nas quais o carimbó dialoga com outros gêneros, como em *Estudo de staccato*[232], de

---

[229]As oficinas regulares do NOCV/FCP, mais conhecido como Curro Velho, possuem carga horária total de 18 a 30 horas, ocorrendo de dois a cinco dias na semana, com aulas de duas horas de duração. São voltadas para um público iniciante, em geral, a partir dos 12 anos de idade. Acontecem em salas de aula específicas a cada linguagem. As oficinas "Vivência de Carimbó", ocorreram de 2015 a 2017, na Sala 2 de Música, com 30h de duração.

[230]**curimbó**s.m. MÚS [...] ('tamboroblongo') (HOUAISS, 2009, p. 587). **carimbó** 1 MÚS*PA* […] feito de troncoescavado (ibid., p. 406), troncoesteque, usualmente, é deitadoaochãoparasertocadopor um músicoquesentasobreele e percute as duasmãos no couroesticado e fixo a uma das extremidades do instrumento.

[231]BEZERRA, 2013

[232]Merengue / Carimbó

Bezerra, Acácio Cardoso e Carlos Pires. Conforme relata o autor, o referido livro vem sendo utilizado em cidades do Pará atendidas pelo PARFOR[233] Música / UFPA com resultados bastante satisfatórios:

> "O livro (caderno) realmente já foi além do que esperávamos inicialmente, porque ganhou notoriedade além das turmas do PARFOR de Música da UFPA (Capanema, Castanhal, Marabá, Oriximiná, Moju, Portel e Óbidos). Ministrei oficinas em Ponta de Pedras, Cametá e Soure, sempre usando ele como único material didático [...]. O Acácio (Cardoso) tem uma frase que acho bem legal: 'O Ritmos da Amazônia é simples e funcional!'
>
> Em todos esses municípios, além das peças instrumentais, sempre trabalhamos as canções. *Sereia* tem um apelo cultural impressionante. A poesia - que não é tão fácil de ser cantada, por conta da acentuação sincopada, típica do carimbó -, casa perfeitamente dentro de uma harmonia simples e funcional, literalmente funcional, pois nunca a canção é usada apenas para o entretenimento: ela sempre vem envolvida num contexto harmônico, melódico, rítmico... Por isso, foi listada para o repertório que queríamos trabalhar." (BEZERRA, 2017)

Na seara das referidas iniciativas, aFCP, através da Casa das Artes, fomentou e promoveu o Pará Caribe - projeto de ensino e pesquisa em Música, desenvolvido em Belém, na forma de um curso livre continuado, subdividido em módulos integrados, voltados à criação e à execução musical. O projeto foi desenvolvido de setembro de 2015 a março de 2017.A pesquisa voltou-sea gêneros musicais populares paraenses (carimbó, lambada, brega, guitarrada, lundu)e os de países banhados pelo Mar do Caribe que vêm historicamente sendo tocados no Pará (merengue, cumbia, zouk, salsa, calipso, rumba), com algumas de suas variantes.

Junto com a lambada e o brega, o carimbó foi um dos principais gêneros pesquisados. Diferentemente, porém, do Carimbó Pau e Corda trabalhado em salapor Luizinho Lins, tomou-se como ponto de partidao carimbó tocado por Pinduca e seus contemporâneos desde os anos 70. Neste, de formações musicais numerosas que costumavam tocar nos grandes salões de festa urbanos do Pará, são usadas as chamadas "metaleiras"[234],guitarras e contrabaixo elétricos, além da bateria–instrumentostambém presentes em grupos e orquestras populares caribenhas, mexicanas e colombianas do mesmo período.

Nas bandas de Pinduca - e nas que o tomaram como referência, como por exemplo, a Banda Nova -, a bateria se soma a outros instrumentos de percussão. Têm-se normalmente um baterista e ao menos um percussionista. Este último costuma usar um par ou trio de congas como tambores preferenciais. O uso do bumbo e do surdo da bateria por vezes substituem a função docurimbóna execução dos carimbós e de gêneros afins. No Pará Caribe, a pesquisa

[233]Plano Nacional de Formação de Professores
[234]Naipede metais

abrangeu a aplicabilidade do curimbó a outros gêneros musicais, além de atentar para seu devido uso na criação e execução do carimbó.

O presente artigo objetiva relatar como o carimbó foi utilizado no projeto Pará Caribe da Fundação Cultural do Pará, no processo de aperfeiçoamento musical dos estudantes envolvidos.

O Pará Caribe

Baseado em práticas coletivas, o Pará Caribe foi pensado em ciclos que iniciaram com um laboratório de criação musical, seguido de oficinas de execução e vocabulário, incluindo uma de gravação em estúdio. Todos os módulos foram finalizados por apresentações públicas e gratuitas em espaços da FCP. As aulas, com três horas de duração, aconteceram de duas a três vezes na semana, durante o turno da tarde, tendo sido planejadas na estrutura de atividades práticas e teóricas.

O curso seguiu a legislação do Instituto de Artes do Pará - IAP, atual Casa das Artes - FCP, sede do projeto, que prevê como sua função básica "fomentar e promover o aperfeiçoamento, […] a qualificação técnica e a troca de experiências das artes no Pará, através de cursos livres, oficinas […] e treinamento" (PARÁ, 1999). Prevê ainda, que a Casa deva "planejar e executar a política relativa ao aperfeiçoamento de artistas e profissionais técnicos da área." (ibid., p. 01).

Como forma de cumprir com suas atribuições, a FCP convidou uma das técnicas em Gestão Cultural de sua Coordenadoria de Linguagem Sonora, Iva Rothe-Neves[235],para idealizar um laboratório de música que fosse, junto com o renomado Choro do Pará, um projeto realizado na Casa das Artes que viesse a contribuir com o aprimoramento de músico sem gêneros musicais específicos. Os gêneros fundantes escolhidos por ela para o laboratório foram o carimbó, a lambada e o brega, e seu título, Pará Caribe.A definição da metodologia do projeto contou com consultoria da Prof.ª Dr.ª Valéria Cristina Marques[236] e Nazareno

[235]Cantora, compositora, tecladista, pesquisadora de gênerosmusicaisparaenses e professora.Iva Rothe-Neves élicenciadaemEducaçãoArtística com HabilitaçãoemMúsicapela UFPA e técnicaem Canto pela EMUFPA.

[236]Faculdade de Música da UFPA.

Gomes da Silva, o Nazaco, foi o músico convidado para desenvolver e coordenar o Pará Caribejunto com Iva.

Integrante do Trio Manari, Nazaco Gomes foi professor dos dois outros percussionistas do grupo: Marcio Jardim e Kleber Benigno. Entre suasmúsicas, destaca-se Santeria Cubana (SILVA; OLIVEIRA, 2012), gravada pelo trio. Suas pesquisas e interesse nos gêneros pensados para o projeto somavam anos de trabalho, incluindo sua pesquisa sobre o carimbó (SILVA, 2004), através de bolsa de pesquisa do Instituto de Artes do Pará - IAP.

Após três meses de pesquisa e montagem, teve início o primeiro Laboratório Pará Caribe de Criação Musical, realizado de 21 de setembro a 12 de novembro de 2015, às segundas, quartas e quintas, das 15h às 18h, com carga horária de 70 horas. Foi ministrado por Iva Rothe e Nazaco Gomes, contando com a participação especial do guitarrista Renato Rosas, do contrabaixista Abel Oliveira edos saxofonistas do Grupo K-Ximbinhona apresentação de encerramento realizada no Teatro do Curro Velho, em 12 de novembro, às 19h.

O grupo de, em média, 30 alunos, era formado por músicos profissionais e estudantes de música iniciados, com formações bastante diversificadas, de ambos os gêneros, entre guitarristas, violonistas, compositores, cantores e muitos percussionistas. Provavelmente, pela proposta de estudo e aperfeiçoamentos e voltar a gêneros musicais muito executados nas periferias de Belém (carimbó, brega, cumbia, lambada, merengue) e em festas populares pelo Pará (carimbó, brega), o Pará Caribe recebeu dentre seus muitos artistas, cantores e músicos em franca atividade, provenientes de bairros periféricos da cidade e das cidades-dormitório do entorno, que enxergavam em seu aperfeiçoamento musical, melhores e mais amplas oportunidades de trabalho, renda – e ainda, de reconhecimento e divulgação-, como bem ilustraSwanwick, a seguir:

> Todos nós temos bens a negociar com os outros e somos parte de um sistema de mercado, somos parte da vida. Quem dentre nós, que trabalhamos com música ou educação musical faz isso? Naturalmente, a música pode acentuar o perfil de uma escola, faculdade ou outra organização. A música pode ser agradável, pode manter as pessoas afastadas das ruas, pode gerar empregos, pode engrandecer eventos sociais. (SWANWICK, 2003, p.18)

Tais questões, concernentes ao mercado de trabalho da música, não eram o foco primeiro do trabalho proposto. No decorrer do curso, porém, os professores puderam ampliar suas percepções acerca de contribuições que o Pará Caribe poderia dar - ou mesmo já estava dando -a seus alunos também nesta esfera. Isso deve-se em parte ao fato de o projeto dispensar atenção à música com a qual aqueles músicos já trabalhavam, ou queriam trabalhar,

como bem exemplifica o relato feito por Bianca Furtado[237], no período das oficinas de execução e vocabulário musical:

> Professora, eu quero muito aprender isso que a senhora quer que a gente aprenda (*sobre ouvir e executar* backingvocals *com qualidade e destreza*). Eu preciso. A senhora não imagina quanto trabalho eu vou poder fazer quando eu conseguir cantar isso que a senhora está ensinando pra gente. (FURTADO, 2017)

Assim, com suas mais diversas expectativas, um número considerável de alunos se inscreveu no projeto Pará Caribe. Iniciaram-se as aulas com a lambada, o brega e o carimbó, conforme planejado, atentando-se para sua possível relação com elementos da música caribenha. Oobjetivo do laboratório era que os alunos crias sem músicas coletivamentee as executassem na apresentação de encerramento do módulo, a partir da análise comparativa dos referidos gêneros locais com gêneros caribenhos com os quais eles se aproximassem musicalmente.

Um dos referenciais metodológicos utilizados foi a proposta triangular de Ana Mae Barbosa (2001), por integrar fazer artístico, contextualização histórica e apreciação artística no ensino da Arte. As três capacitações estão interligadas como vértices de um mesmo triângulo na formação do artista:

> "A observação do trabalho teórico de minha filha, uma aluna universitária adulta, comprova o que dizem os epistemólogos de arte, isto é, que o conhecimento de arte se organiza na inter-relação da história, da leitura da obra de arte e do fazer artístico, a partir dos nove anos até a idade adulta." (BARBOSA, 2001, p.80)

O outro referencial teórico foi o modelo CLASP, de Keith Swanwick (1991), por agregar à composição, audição e performance, o estudo da história da música e a aquisição de habilidades:

> O fundamental é que os conteúdos sejam trabalhados de maneira integrada. Nos anos 1970, resumi essa ideia na expressão inglesa *clasp*. Além de ser uma sigla, um dos sentidos dessa palavra em português é "agregar". Proponho que há três atividades principais na música, que são compor (*a letra C*, *de*composition), ouvir música (*A*, *de*audition) e tocar (*P*, *de* performance). Essas três atividades, que formam o CAP, devem ser entremeadas pelo estudo da história da música (*L*, *de*literaturestudies) e pela aquisição de habilidades (*S*, *de*skillaquisition). *(No Brasil, esse processo ficou conhecido como TECLA: T de técnica, E de execução, C de composição, L de literatura e A de apreciação).* (SWANWICK, 2010, p. 24)

A proposta triangular foi formulada primeiramente para o ensino de artes visuais. Deste, passou a ser também adotada na educação voltada às demais linguagens artísticas. O CLASP é um modelo criado para a educação musical. Considerando-se os dois referenciais– mesmo resguardadas as especificidades dos termos adotados, bem como da abrangência e do foco de cada estudo, percebem-se aproximações entre três dos cinco conteúdos apontados por

[237]Bianca Francinete Nascimento Furtado. Cantora e compositora. Aluna do Projeto Pará Caribe.

Swanwickcom os três propostos por Barbosa: fazer artístico e composição, contextualização histórica e literatura, e apreciação artística e apreciação (musical). Apontamos a seguir exemplos de práticas e direcionamentos em sala referendados nas propostas dos dois autores:

No tocante ao fazer artístico, o objetivo do Laboratório atentou para sua importância:a criação pelos alunos do repertório e de seus arranjos para o show de encerramento, feita em atividades em sala e extraclasse. Para instigar oprocesso criativo, a execução e a técnica, instrumentos percussivos foram sendo apresentados e manipulados comparando-se seus usos emanulações no Pará e no Caribe (curimbó, barrica, maraca, congas, clave de rumba e güira). Instrumentos harmônicos e melódicos também foram trabalhados na prática, atentando-se para aspectos característicos dos respectivos gêneros paraenses e caribenhos aproximados: montunos, abertura de vozes nos sopros e *backingvocals*, condução e acentos do contrabaixo, conduções de banjo, guitarra, violões, sanfona, piano, entre outros.

Naquele momento, tais atividades foram feitas commaior enfoque na criação coletiva das músicas: primeiro, mostrando para os alunos e, principalmente, instigando-os a compartilharem com o coletivo, materiais com os quais todos pudessem vir a trabalhar. Depois, no decorrer do laboratório, através da execução das composições e arranjos propostos, fizeram-se os ajustes necessários ao uso otimizado do conjunto musical de que se dispunha, para alcançarem-se as melhores sonoridades. Criação, apresentação das músicas pelos compositores, experimentação coletiva das obras, ponderações feitas por todos acerca do que poderia melhorar, deveres em classe e extraclasse para tanto: essa era a rotina dos ensaios, na segunda ou terceira parte de cada aula do laboratório.

Os carimbós criados durante o laboratório foram *No teu corpo* (FURTADO, 2016) e *Pode se conectar* (BARROS, 2016a). Neles, conforme mencionado anteriormente, a formação musical aproximou-se daquela preferencialmente adotada por Pinduca em muitos de seus shows e discos, na qual somam-se bateria, maracas, naipe de sopros, *backingvocals*, guitarra e contrabaixo elétrico aos curimbós. Entre outros conteúdos, explorou-se em *No teu corpo*, por exemplo, o uso da dinâmica (mais especificamente, a ideia de*crescendo* e de contraste). A referida música começava com a voz em *ad libitum*, acompanhada por uma menor quantidade e intensidade dos instrumentos, tocados também mais livremente em regiões médio-agudas. Dali, seguia-se sua parte B, com a inclusão dos curimbós, graves e marcados, nos primeiros tempos de alguns compassos, até chegar-se à batida do carimbó propriamente dita, da terceira parte da música em diante, com todos os instrumentos tocando conjuntamente e ainda, com a inserção dos *backing vocals* somando-se à voz principal. Este jogo sonoro foi sendo

experimentado em sala e amadurecendo no decorrer dos ensaios, até que cada arranjo fosse dado como estruturado. Os processos de criação dos arranjos aconteciam dentro de cada naipe, ou ainda com sugestões dos alunos e professores nos naipes uns dos outros.

Quanto às audições e ponderações sobre as músicas, estasforam práticas de apreciação musical das mais frequentes no Pará Caribe. Primeiramente, foram analisadas músicas escolhidas para exemplificar os gêneros estudados e, posteriormente, as composições feitas em sala. Músicas, padrões e células rítmicas foram ouvidas, executadas e comparadas conjuntamente, a fim de também prover os estudantes de material musical com o qual pudessem trabalhar em suas composições e arranjos. Por vezes, na etapa final das apreciações, foram exibidos videoclipes de algumas das gravações apresentadas.

Através dos comentários dos alunos, muito de suas reflexões e inquietações artísticas foram sendo compartilhadas, o que alimentou seu fazer musical e a confiança mútua no grupo. As conversas eram dirigidas na forma de perguntas às quais eles eram instigados a responder de forma também reflexiva. Alguns se destacavam nesse exercício, mas todos eram convidados a praticá-lo.

No decorrer do laboratório, o fluxo de apreciações musicais tornou-se cada vez mais contínuo e inerente ao processo: os alunos foram se acostumando a pensar seu fazer musical com cada vez mais aprofundamento e desprendimento para expressá-lo em palavras e música. Havia um cuidado por parte dos professores, em buscar equilibrar a participação dos alunos nas diversas atividades, inclusive nesta, instigando os mais tímidos a também expressarem suas ideias. Rodadas em que todos eram convidados a falar e a tocar eram bastante frequentes.

No que concerne à apreciação, ouviram-se carimbós de várias procedências: de Marapanim, da periferia de Belém, de Icoaraci, entre outras. Da mesma forma, apreciaram-se carimbós de diferentes períodos. Era bastante usual colocar os alunos para ouvirem e formularem comentários sobre as músicas, sem que nada fosse previamente explicado pelos professores. Assim, através de sua escuta atenta, eles puderam identificar características de carimbós como os de Pinduca, por exemplo. Estes, por vezes traziam elementos que os aproximavam do Carimbó Pau e Corda de Mestres Verequete e Lucindo. Outros, se aproximavam mais da música produzida em lugares banhados pelo Mar do Caribe, como *A Bailar Comancheira* (PINDUCA, 2016).

Num segundo momento do laboratório, os carimbós analisados foram os produzidos em sala. A apreciação serviu como ferramenta na construção de arranjos que, não só,

diferenciassem os dois carimbós autorais um do outro, como garantissem sua diversidade também em relação às demais músicas e arranjos do repertório. Em *Pode se Conectar*, por exemplo, fez-se uso de uma condução de carimbó mais tradicional que a usada em *No teu corpo*. Naquela, o jogo da parte com o todo foi marcado pelo diálogo entre o banjo, preponderante na introdução e parte A, em contraste com o todo, que passava a tocar veementemente da primeira execução do refrão em diante.

As respostas dadas pelos alunos nos momentos das conversas dirigidas durante as apreciações, nortearam a contextualização histórica e geográfica dos gêneros. Como suporte, eram apresentados slides sobre o entorno histórico e a localização dos espaços estudados, buscando pontuar alguns dos traços que marcadamente distanciavam ou aproximavam suas músicas.

Era comum voltar a ouvir as músicas estudadas diante dos mapas de seus países ou regiões de origem. Tais projeções de mapas ilustraram, por exemplo, a presença indígena, a colonização ibérica e o tráfico de africanos escravizados, trazidos massivamente para os nascedouros de todos os gêneros em questão.

A partir da busca por tais contextos, aliada à apreciação de músicas e vídeos, foi sendo possível depreender cada vez melhor o quanto algumas das origens étnicas e culturais dos povos habitantes dos dois espaços primeiramente observados, o Pará e o Caribe, ora se aproximavam, ora se distanciavam.

Falou-se sobre artistas dos diversos gêneros em diferentes momentos históricos, bem como sobre suas contribuições musicais. Na contextualização do carimbó, Pinduca foi um dos artistas mais estudados, pelos motivos anteriormente mencionados. A turma teve a oportunidade de saber, por exemplo, o quanto Pinduca é um artista e produtor que marca não somente a história do carimbó no Pará, como também a da lambada[238] e mesmo a do brega. Graças aos relatos feitos em sala por Firmo Cardoso (CARDOSO, 2015), compositor de *Ao por do sol* (CARDOSO; SOUZA, 2005), imortalizada na voz de Teddy Max, pôde-se saber que a transformação daquela bossa nova num dos bregas mais famosos do Pará, deu-se pelas mãos de Pinduca.

Outras reflexões suscitadas pela pesquisa se deveram aos locais de origem das músicas ditas "caribenhas" executadas historicamente no Pará. O que antes acreditava-se ser circunscrito ao Caribe propriamente dito e à Guiana Francesa, se expandiu para outros países

[238]Segundo CALDAS (2011), a primeirafaixa a serlançada no Parácom o nome*lambada*, foi de Pinduca.

ou regiões, que trazem em comum o fato de serem banhados pelo Mar do Caribe, como, por exemplo, o norte da Colômbia, nascedouro da Cumbia.

Como, porém, o objetivoprimeiro do projeto erainspirare fundamentar os alunos através da pesquisa sobre os gêneros escolhidos, para provê-los dematerial para criarem e executarem suas músicas; todas as descobertas e reflexões foram sendo aproveitadas, como bem ilustra a letra de *O pedaço que faltou*, de Lorena Barros[239],resultadodo Laboratório Pará Caribe de Criação Musical:

> Eu tô indo pro Caribe que não passa aqui
> Eu tô vindo do Caribe que não passa lá
> Eu tô indo pro Caribe que não passa lá
> É pra Caribe? É pra carimbó? É pra caramba?
> É pro Pará!
> Esse daí é o pedaço que faltou
> Esse daí é o pedaço, meu amor
> Esse daí é o pedaço que faltou
> Eu vou cortar essa minha faixa que separa você
> Eu vou encurtar esse meu rio que me traz você
> Acordaribe
> Acorda, Alice!
> Esse é o batuque do fogo, trazido pelas águas
> Essa é a história do novo que não deu em nada
> Em nada.
> Esse daí é o pedaço que faltou
> Esse daí é o pedaço, meu amor
> Esse daí é o pedaço que faltou.
> (BARROS, 2016b)

A partir das composições prontas, aperfeiçoar sua execução pelosalunos, bem como buscar aprimorar as habilidades técnicas deles para tanto, foi o objetivo primeiro das oficinas subsequentes de execução e vocabulário musical. A partir delas, os outros conteúdos apontados por Swanwick (composição, apreciação e literatura) e por Barbosa (contextualização histórica e apreciação) continuaram sendo trabalhados de forma integrada, tendo-se, porém, a aquisição de habilidades técnicas e o aperfeiçoamento da execução como foco principal.

Além disso, mesmo que se tenha buscado integrar os referidos conteúdos durante o curso, era perceptível aos professores que cada aluno, a partir de seus interesses musicais, direcionava o uso das atividades em sala para suas demandas, como bem pontua Swanwick:

---

[239]Lorena de Fátima Miranda Almeida Barros foialunadoPará Caribe do inícioaofim do projeto. Compositora, é tambémestudante de canto, licenciadaemEducaçãoArtísticacomhabilitaçãoemArtesPlásticaspela UFPA e TécnicaemGestão Cultural da FCP.

“Os interesses musicais dos alunos são muito variados: alguns gostam de ouvir, outros querem compor ou ainda cantar e tocar. O professor precisa dominar um leque de atividades para atender a essas demandas” (SWANWICK, 2010, p. 22)

Realizaram-se, assim, quatro oficinas, autônomas o bastante para receberemnovos estudantes e interdependentes a ponto de garantirem a continuidade e aprofundamento do processode aprendizado dos que estavam no curso desde o laboratório de criação.

A primeira delas, de gravação em estúdio, foi ministrada por Iva Rothe e Nazaco Gomes e implementada no Estúdio do Curro Velho, de 25/11 a 11/12/2015, comcarga horária de 36horas. As demaisforam subdivididas pelos grupos de instrumentos que formavam o Pará Caribe (banjo e guitarra, contrabaixo, sopros, canto e percussão), com carga horária de 30h cada, de março a dezembro de 2016, em salas de aula da Casa das Artes e do Curro Velho.

Seus instrutores foram Nazaco Gomes (percussão), Iva Rothe (canto), Renato Rosas[240] (banjo e guitarra), Yossef Neto[241] (sopros) e os contrabaixistas Adelbert Carneiro[242] e Príamo Brandão[243]. Com formações musicais diversificadas, estes músicos popularesexpandiram juntos o trabalho interdisciplinar de ensino de música iniciado pelos dois primeiros.

Nas referidas oficinas, as questões técnicas, expressivas, teóricas e de vocabulário musical, foram sendo trabalhadas para atender às demandas das músicas criadas pelos alunos: subdivisões rítmicas, noções de harmonia aplicadas ao repertório, abertura de vozes – para os cantores e sopristas -, acentos característicos de cada gênero, dinâmica, entre outras. Buscou-se “imergir no vocabulário musical de cada instrumento das oficinas propostas, nos gêneros em questão: possibilidades de uso dos respectivos instrumentos, do ponto de vista técnico e expressivo” (ROTHE-NEVES, 2016a).

As três horas de aula eram normalmente subdivididas em uma primeira hora de ensaio do grande coletivo, seguida de uma hora de trabalho do naipe com seu respectivo instrutor -

[240]instrumentista, cantor e compositor autodidata, Renato da Silva Rosas nasceuemBelém, numafamília de músicos. Frequentou o CursoLivre de Teclado do SESC/Pará, foialuno de Teoria Musical de Yuri Guedelha no IECG e estudou canto na TAO Academia de Música.

[241]José Moreira Campos Neto (YossefNeto) é TécnicoemSaxofonepelaFundação Carlos Gomes e bacharelandoemComposição e Arranjopela UEPA.

[242]Professor de Contrabaixo da EMUFPA, Adelbert Rodrigues de Santana Carneiro é licenciadoemEducaçãoArtísticacomhabilitaçãoemMúsicapela UEPA.

[243]Príamo de CarvalhoBrandão é professor de contra baixo licenciado em Educação Artística com habilitação em Música pela UEPA.

para ajustes técnicos e artísticos do que fora apresentado anteriormente - e o retorno ao todo, para verificação dos ajustes e grande final de cada aula, com a melhor performance possível. Esse formato de aula foi inspirado nas aulas-ensaio do projeto Choro do Pará, onde Iva Rothe-Neves é professora convidada.

No Pará Caribe, uma certa vez, num dos ensaios para o show de encerramento do Laboratório de Criação, já estavam todos ensaiando quando o Grupo K-Ximbinho adentrou a sala. Quando seu naipe de saxofones começou a soar no todo da música *Não te quero mais* (FRANÇA, 2015) e a reverberar pelos jardins da Casa das Artes, os *backingvocals* começaram a criar e a executar um contracantocom o que os metais estavam tocando, num jogo rítmico e harmônico inesperado e interessante. Processos criativos espontâneos como aquele foram bastante frequentes durante os ensaios, fazendo jus ao termo Laboratório de Criação.

Nas experiências em sala com os dois carimbós autorais, a atenção dos professores se voltou primordialmente ao aperfeiçoamento rítmico dos alunos, em especial, quanto à percepção e à técnica. Alguns alunos tinham maiores dificuldades em manter o andamento no curimbó. Exercícios extraclasse com o uso de metrônomo e uma diversidade de repetições coletivas assistidas de perto pelos professores, nas quais músicos com melhor qualidade na condução serviam de guia para os demais, contribuíram para o aperfeiçoamento coletivo.Também no canto e nos demais instrumentos, as subdivisões rítmicas próprias do gênero exigiram atenção e cuidado para um melhor desempenho.Disso se depreende o quanto algumas das maiores exigências para boas execuções de carimbós, se volta à atenção minuciosa a suas acentuações rítmicas, como traduz poeticamente Benoni Araújo (ARAÚJO, apud PENICHE, 2006, p.11):

“Percussivo como o coração, percussivo como o carimbó”.

Considerações Finais

Possivelmente, uma das grandes contribuições do Pará Caribe foi ter disponibilizado para os vários compositores que o integravam, um grande grupo de executantes, com instrumentos e disposição para que eles pudessem ouvir suas músicas. Assim, os mesmos puderam experimentar na prática os ajustes necessários, até chegarem a bons desempenhos naquela formação musical, numa perspectiva que se afina com o que diz Schafer (1991), sobre o aprendizado da música:

> Como músico prático, considero que uma pessoa só consiga aprender a respeito de som produzindo som; a respeito de música, fazendo música. Todas as nossas investigações sonoras devem ser testadas empiricamente, através dos sons produzidos por nós mesmos e do exame desses resultados. (...) Os sons produzidos podem ser sem refinamento, forma ou graça, mas eles são nossos. É feito um contato real com o som musical e isso é mais vital para nós do que o mais perfeito e completo programa de audição que se possa imaginar. As habilidades de improvisação e criatividade (...) são redescobertas, e os alunos aprendem algo muito mais prático sobre dimensões e formas dos objetos musicais (SCHAFER, 1991,p. 68).

Em um ano e meio de existência, o projeto Pará Caribe promoveu três workshops - com os artistas Manoel Cordeiro, Firmo Cardoso (Belém/PA) e Henry Placide (Caiena/ Guiana Francesa) -, resultou num repertório de treze músicas compostas, co-arranjadas em sala de aula e gravadas em estúdio pelos alunos; dezoito shows gratuitos realizados, alguns dos quais com 60 integrantes no palco; diversas entrevistas coletivas para rádio, TV e internet; estréia de novos compositores; ensino de novos instrumentos; fomento de novas parcerias musicais; fortalecimento de grupos já existentes, como a *BandaAdamandá*- que lançou seu primeiro disco em 2017 (SANTOS; SANTOS, 2017) - e ponto de partida para novas formações, como o grupo feminino *As Tamboiaras*.

Em síntese, o projeto contribuiu com o aperfeiçoamento de cantores, instrumentistas, compositores e arranjadores, ampliando suas oportunidades no mercado de trabalho, potencializando seus núcleos criativos, produtivos e sua formação. Um exemplo disso é a aprovação de três ex-alunos do Pará Caribe em processos seletivos para cursos de música, na etapa final ouapós o término do projeto: Fabrício Oliveira dos Santos, baterista, calouro aprovado em 3° lugar no curso de Licenciatura Plena em Música/ UFPA 2017; Ana Katarina Pereira Chaves, percussionista, atual alunado primeiro ano do Curso Técnico de Percussão do IECG e Luana Cristina dos Passos Alves, cantora, recém-aprovada em 2º lugar no Curso Técnico de Canto Popular da EMUFPA, que fez o seguinte depoimento:

> O Pará Caribe foi um dos principais responsáveis pela minha aprovação na EMUFPA, porque foi através do projeto, que eu tive acesso às aulas de técnicavocal [...], soube que existe uma ciência que estuda o canto e busquei desempenhá-loa ponto de buscar maiores informações, de conhecer mais, conhecer melhor o que faço, durante e após o projeto, apesar de já ser cantora há bastante tempo [...]. Por isso, sou grata ao Pará Caribe, por todos os ensinamentos que nos deu, pelo meu desejo de fazer o curso técnico de canto popular e pela minha aprovação. (ALVES, 2017)

Além disso, contribuiu com o trabalho de professores de música popular no desempenho de suas funções, como no caso do ex-aluno Paulo Henrique Andrade[244], que passou a dar oficinas regulares de percussão com resultados bastante satisfatórios na Casa da Linguagem - NOCV/FCP.Também osprofessores do projeto, como Renato Rosas, consideraram-no contributivo, tanto às suas práticas artísticas quanto às pedagógicas:

> O projeto Pará Caribe [...] contemplou minha busca por estudos preciosos dentro da música popular paraense, desde a questão geográfica [...], até a preocupação com a possibilidade de inventividade de cada aluno dentro do contexto estudado. Tivemos uma bela experiência nas apresentações musicais, com ensaios constantes. Nos foi oportunizada a audição de obras de referência de dentro e de fora do estado e também tivemos o momento de extravasar nossos conhecimentos e estudos através do laboratório de criação, que marcou nossas apresentações durante o período em que ocorreu o projeto. (ROSAS, 2018)

Diante dos resultados elencados, propõe-se o estudo no qual ametodologia utilizada no Pará Caribe possa ser pesquisada, neste momento, com enfoque nas chamadas "vivências decarimbó" que alunos e professores puderam ter. A consequente sistematização desta metodologia, torna-la-á compreensível para que possa vir a ser replicada, como, por exemplo, servindo de base para a estruturação de um método interdisciplinar de ensino de carimbó em contextos formais e não formais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Luana. Entrevistaconcedidaa Iva Rothe-Neves. Belém, 31 dez. 2017.

BARBOSA, Ana Mae.**Aimagem no ensino da arte**:anosoitenta e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BARROS, Lorena. **Podese conectar**. Intérpretes: Lorena Barros e Pará Caribe. Belém: Fundação Cultural do Pará, p2016a. 1 fonograma.

_____.**O pedaçoquefaltou**. Intérpretes: Lorena Barros e Pará Caribe. Belém: Fundação Cultural do Pará, p2016b. 1 fonograma.

BEZERRA, José Maria. **Ritmos da Amazônia**. Belém: UFPA, 2013. (Vol. 1)

_____. Entrevistaconcedidaa Iva Rothe-Neves. Belém, 30dez.2017.

[244]Percussionista, com Graduação Plena em Pedagogia (ESAMAZ) e Especialização em Gestão, Orientação e Supervisão Escolar (FIBRA), Paulo Henrique Cunha de Andrade foi aluno do Pará Caribe do início ao final do curso e é aluno do projeto Choro do Pará.

CALDAS, Dewis. **Lambada (Sambão)** – Pinduca (1976) – CarpatiaBlog.Postagemfeitaem 9 mar.2011 em canal do YouTube. Disponívelem:https://www.youtube.com/watch?v=I-uRkhqj9wE. Acessoem: 27 dez. 2017.

CARDOSO, Firmo. Ao por do sol: relato de experiência. [14 de setembro, 2015]. Belém. Relato de experiênciafeito à turma do LaboratórioPará CaribenaSalaMultimeios da Casa das Artes – FCP.

CARDOSO, Firmo; SOUZA, Dino.Aopor do sol. Intérprete: Teddy Max. In: **Teddy Max**. Belém: RE Music, p2005. 1 CD. Disponívelem: <https://www.youtube.com/watch?v=Xh7AMH2HfwA>. Acessoem: 29 dez. 2017.

FRANÇA, Leandro. **Nãotequeromais**. Intérpretes: LuanaAlves, Leandro França e Pará Caribe. Belém: Fundação Cultural do Pará, p2016. 1 fonograma.

FURTADO, Bianca. **No teucorpo**. Intérpretes: Bianca Furtado e Pará Caribe. Belém: Fundação Cultural do Pará, p2016. 1 fonograma.

_____. Entrevistaconcedidaa Iva Rothe-Neves. Belém, 31 dez. 2017.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro.**DicionárioHouaiss da línguaportuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1.986 p.

LINS, Luiz. **Carimbó**:saber e fazer. Icoaraci: 2017. Disponívelem: <luizinholins.wixsite.com/home> .Acessoem: 28 de nov. 2017.

LINS, Luiz. **Oficina de banjo emMarapanim**.Icoaraci: 2012. Disponívelem: <http://pararaiz.blogspot.com.br/2012/05/oficina-de-banjo-em-marapanim.html>. Acessoem: 28 de nov. 2017.

PARÁ. AssembléiaLegislativado Estado. **Lei nº 6235, de 21 de julho de 1999**.Belém: IOEPA/ ALEPA, 1999.

PENICHE, Laurenir. **Verequete**:o som dos tambores.Belém: s.n., 2006. 75 p.

PINDUCA (AurinoQuirinoGonçalves).A bailar comancheira.Intérprete: Pinduca. In:**Carimbó e Sirimbó no Embalo do Pinduca**, Vol. 4. Belém: Na Music, p2016. 1 CD.Disponívelem: <https://www.youtube.com/watch?v=mmY3GyPTbvE>. Acessoem: 28 dez. 2017.

ROTHE-NEVES, Iva.**LaboratórioPará Caribe de Criação Musical**:proposta de curso e formulário de inscrição. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2015.Disponívelem: <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSdOMWRG2G4NgwIwlf69NB_rY9ussOCA_EPvH9Kb8GFYzKMSHA/viewform>. Acessoem: 26 dez. 2017.

_____. **OficinasPará Caribe de Execução e Vocabulário Musical**:proposta de cursoe formulário de inscrição. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016a.Disponívelem: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScuYChOmVb_4LNngTRn7Vrz4ubMUh-vOwXHsHicir260DDsddA/viewform?c=0&w=1.Acessoem: 26 dez. 2017.

_____._____.módulo 2. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016b.Disponívelem: <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScgOkbJUsh-60GZ8_XIy7IJt0uBGkBdtKhzax9UqPy2StnUHg/viewform?c=0&w=1>.Acessoem: 26 dez. 2017.

ROSAS, Renato. Entrevistaconcedidaa Iva Rothe-Neves. Belém, 1° jan. 2018.

SANTOS, Adam; SANTOS, Amanda.**Minhaluz é Jesus**.Intérpretes: Adam Christian Santos e Amanda Santos. Belém: PublikMusic, p2017. 1 CD.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvidopensante**. São Paulo: Unesp, 2011.

SILVA, Nazareno Gomes. **Carimbó**: a diversidade do uso dos instrumentos. IAP, 2004.

SILVA, Nazareno; OLIVEIRA, Marco André. Santeria Cubana. In: **CD Manari**. Ná Music, p2012. 1 CD. Faixa 1.

SWANWICK, Keith. **Ensinandomúsicamusicalmente**. São Paulo: Moderna, 2003.

_____. **Música, pensamiento y educación**. Madrid: Morata, 1991.

_____. Aprendermúsicaexigetocar, ouvir e compor.**Nova Escola**, São Paulo, p. 22-26, jan./fev. 2010. Entrevista concedida a Ana Gonzaga.

A BRASILIDADE NA OBRA VOCAL DE CARLOS GOMES

Bacharel em Música, Jéssica Wisniewski Dias, (IES).

RESUMO

A Brasilidade na obra vocal de Carlos Gomes é uma pesquisa musicológica em andamento qual visa buscar, compreender e comprovar a presença de elementos musicais tipicamente brasileiros nas peças do compositor em questão, através de seu repertório de câmera para canto e piano. Para tal, a pesquisa propõe traçar um paralelo entre a obra vocal de Carlos Gomes e certos padrões rítmicos encontrados na música folclórica brasileira, mais especificamente no lundu do Brasil dos séculos XVIII e XIX. Para realizar este estudo, será feita uma análise musical de partituras de canções escritas por Carlos Gomes em sua primeira fase e de canções do gênero lundu.

Palavras-Chave: Carlos Gomes. Canções brasileiras. Análise musical. Brasilidade.

ABSTRACT

The Brasilityof Carlos Gomes vocal worksis a musicologicalresearch in development, whichaimstoseek, understandand prove thepresenceof a brazilian musical identity in thecomposerathand, identifyingtypicalbrazilianrhythmsinsidehischamberrepertoire for voiceand piano. Toaccomplishthat, theresearchsuggeststostablish aparallelbetween Carlos Gomes's vocal piecesandcertainrhythm patches that are foundinsidebrazilianfolksongs, especiallythe Lundu dance ofBrazil's 18th and 19th centuries. Toconcludethisresearch, ananalysyswillbemadethroughoutthesongswrittenby Carlos Gomes in hisfirstphase, such as the Lundu scores.

Keywords: Carlos Gomes. Brazilian Songs. Musical Analysis. Brasility.

INTRODUÇÃO

"A Brasilidade na obra vocal de Carlos Gomes" é uma pesquisa qualitativa que visa apontar, através do método da análise musical de partituras, indícios de que Carlos Gomes foi um compositor genuinamente brasileiro em sua obra e nacional para além de seus libretos operísticos. Os estudos pesquisados para desenvolver esta afirmativa percorrem pelos campos teóricos da história da música brasileira, utilizando-se dos pesquisadores José Ramos Tinhorão, Lorenzo Mammì, Mozart de Araújo e Vasco Mariz, assim como de estudos musicológicos críticos voltados para a música produzida no Brasil, elaborados por Mário de Andrade e Carlos Sandroni, e da análise categórica dos ritmos brasileiros contida na apostila de Edgard Rocca.

Antônio Carlos Gomes, nascido em Campinas no dia 11 de Julho de 1836 e falecido em Belém no dia 16 de Setembro de 1896 é, juntamente a Villa-Lobos, conhecido com um dos principais expoentes da música erudita brasileira a nível internacional. Foi o primeiro compositor nacional a ser aclamado em terras estrangeiras, sucesso este que o levou a ser também ovacionado em seu próprio país e ter seu nome levado como referência musical até os dias atuais. No entanto, existem controvérsias sobre a natureza de sua música. Há quem exalte Gomes como o primeiro compositor nacionalista, outros, porém, enquadram sua obra na categoria de música italiana, alegando que não há presença de elementos da música folclórica brasileira em sua obra vocal.O presente estudo visa fomentar uma teoria que indique o contrário, buscando a brasilidade através do elemento rítmico nas canções camerísticas escritas por Carlos Gomes e uma possível influência do lundu brasileiro surgido nos séculos XVIII e XIX.

Não há dúvidas quanto a Carlos Gomes ter estabelecido paradigmas nacionalistas na arte brasileira e ter sido um dos compositores pioneiros na construção de uma identidade nacional. É evidente a aparição de histórias com temáticas nacionais na obra do compositor, como mostram as óperas "O Guarani" e "Lo Schiavo", assim como também lança duas óperas cantadas no idioma português, A Noite do Castelo e Joanna de Flandres, o que até então, em um ambiente operístico classificado majoritariamente em música italiana, francesa e alemã, era novidade. Musicalmente, porém, tanto em suas óperas quanto em algumas canções, identifica-se que Gomes era em suma um bom reprodutor do Bel Canto italiano e por vezes, do romantismo alemão Wagneriano (como mostra a ópera "Fosca"), gozando de certa influência de estilo da Grand-Opera francesa (melodrama revestido por dramas históricos),

quiçá por ter tido formação musical europeia ou pelo gênero da ópera italiana ter alcançado certa popularidade no Brasil do século XIX. O pesquisador Vasco Mariz crê que Gomes teria rumado para o gênero operístico italiano por questões de satisfazer um público, de corresponder à expectativa do gosto médio da época.

No gênero da canção, Carlos Gomes ainda muito jovem, apenas com a formação musical instruída pelo pai e pelo mestre-de-capela da Sé paulistana, compôs diversas modinhas e outras canções nos idiomas italiano e francês, geralmente europeizadas, gozando de um estilo "Belliniano" ou "Rossiniano". Adentrando neste repertório, é possível, porém, encontrar certos temas melódicos e ritmos genuinamente brasileiros; temas e ritmos estes que se originaram da mistura da música dos rituais africanos trazidos ao Brasil pelos escravos com as melodias e linhas estróficas que advinham das danças populares de Portugal e Espanha, como era o caso do gênero lundu.

A especulação de Carlos Gomes ter bebido desta fonte musical brasileira dá-se pelo fato de seu próprio pai ser músico e, conforme os censos da época, possuir tez parda. Estas eram característicasdo grupo de mulatos (ou crioulos) livres até a década de 1830 no Brasil, qual era formado, majoritariamente, por músicos e tocadores/violeiros da música popular da época, os quais costumavam vir de baixas camadas sociais. Pouco se sabe, de fato, sobre sua descendência. O próprio compositor, de tez igual à de seu pai, dizia-se descendente de indígenas, e não de mulatos, o que vinha a calhar principalmente após o sucesso de O Guarani, criando certa aura mítica em torno de sua personalidade. Em suas biografias, porém, não há nada que comprove tal ascendência, apesar das muitas estórias. A partir deste princípio de uma ascendência desconhecida, do contexto da época de seu nascimento e do que se sabe sobre seu pai, é mais provável supor que Gomes seria sim descendente de mulatos, o que embasa a premissa musical brasileira em sua obra.

DESENVOLVIMENTO

Características rítmicas associadas ao conceito de Brasilidade

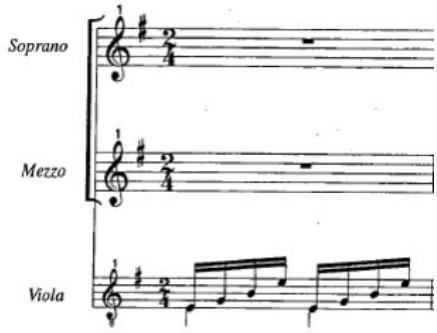
Deve-se iniciar este parágrafo primeiramente esclarecendo o conceito do termo Brasilidade. De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa[245], Brasilidade é substantivo feminino, que significa: "1. Qualidade própria do que é ser brasileiro, 2. Caráter

[245]Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/brasilidade> Acesso em nov. 2017.

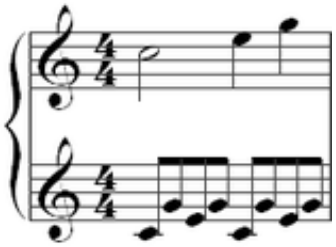
específico da cultura ou da história do Brasil, 3. Sentimento de amor ou de grande afeição pelo Brasil. Sinônimo geral: BRASILEIRISMO".

Um dos elementos que poderia caracterizar o conceito de Brasilidade inserido ao contexto musical é o elemento rítmico, qual será o foco desta pesquisa. O presente estudo coloca em destaque a questão rítmica por esta ser extremamente presente no que diz respeito à música popular e folclórica, além de ser um dos primeiros elementos percebidos quando se refere à música brasileira. Isto é, se a brasilidade é "uma qualidade própria do que é ser brasileiro" e um "caráter específico", a questão rítmica, portanto, é uma de suas principais representantes.

Conforme as pesquisas musicológicas realizadas em Sandroni, Rocca e Mário de Andrade, é possível chegar à conclusão de que existem figuras musicais específicas que ao mostrarem-se com certa frequência nos primeiros registros da música produzida no Brasil a partir do século XVIII, tornaram-se por característica, essencialmente brasileiras. As principais características encontradas foram: o compasso binário simples (2/4), a síncope, o grupo de quatro semicolcheias e a quiáltera, mais especificamente a tercina. O acompanhamento típico das modinhas e lundus do século XVIII era caracterizado por arpejos em dedilhado na viola de arame ou em estilo Baixo de Alberti, referência retirada da música clássica europeia para o populário brasileiro. Alguns destes elementos poderão ser vistos mais adiante nas canções de Carlos Gomes.



Fotografia 1 – Exemplificação do dedilhado em arpejo presente nos primeiros compassos do lundu "Os me deixas que tu dás", encontrado no livro Modinhas do Brasil, de Edilson de Lima.
Fonte: **As Modinhas do Brasil.** (LIMA, 2001, p. 71).



Fotografia 2 - Exemplo clássico do Baixo de Alberti no início da sonata K 545 de W. A. Mozart
Fonte: Página de Domenico Alberti na Wikipédia. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Domenico_Alberti> Acesso em jan. 2018.

O gênero lundu

O lundu, qual será um dos objetos de comparação à obra de Carlos Gomes deste estudo, foi uma dança surgida no Brasil rural do final do século XVII e aprimorada durante o século XVIII. A dança era uma mistura do Fandango espanhol, onde se executava o castanholar dos dedos e braços altos, com a Umbigada africana, que simulava ato erótico. Crê-se que a origem de seu nome tenha surgido do Calundu, ritual africano religioso dançado pelos escravos no Brasil do século XVII, qual tratava de fazer predições aos homens e mulheres que lhe dançavam. Entretanto, apesar do ritual também indicar a presença de dança e batuque (elementos que viriam caracterizar, em partes, o Lundu), o Calundu dançado pelos escravos nada teria em comum com a dança conhecida por Lundu, que viria a florescer apenas no século seguinte.

José Ramos Tinhorão, em texto, analisa uma possibilidade de interligação entre o ritual religioso e a dança lundu, encontrando resposta negativa:

> Apesar da sinonímia, a resposta é negativa, porque os lundus-calundus – com toda a ideia de sons de batuque e de dança que a eles tenha agregado – têm sempre em comum a origem religiosa, enquanto o futuro lundu (conhecido também como lundum, landum, londum, londu e landu) refere-se invariavelmente a uma dança profana, mais cultivada por brancos e mestiços do que por negros, e que estava destinada a transformar-se, ainda no século XVIII, em número de teatro e canção humorística (TINHORÃO, 1988, p. 42-43).

Musicalmente, o lundu surgido no Brasil do final do século XVII apresentava como acompanhamento da dança de cunho erótico a viola (ou viola de arame), como anteriormente mencionado, e instrumentos de percussão. Era dançado por brancos e mestiços do ambiente rural. Ficou caracterizado pelo estilo estrofe-refrão, que posteriormente seria uma característica do samba, pela métrica de compasso binário e por frases curtas com ritmos sincopados. Futuramente, conforme atingindo popularidade, o canto a uma ou duas vozes foi

introduzido também, com texto mais elaborado (poético), fazendo do lundu uma dança de salão que se distanciaria de suas origens no batuque.

O lundu do século XIX e a modinha

Ao caracterizar e contextualizar o gênero lundu é imprescindível não fazer menção a modinha, já que este foi um gênero trabalhado em algumas canções gomesianas. Acredita-se que a modinha tenha surgido como uma popularização da Moda portuguesa (canção séria da corte e dos salões), tendo como seu maior representante em Portugal o mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa e, no Brasil do século XVII, o poeta Gregório de Matos. Conservou-se por mais tempo no Brasil, até tornar-se um elemento característico nacional. A modinha, de caráter menos sério que a Moda e podendo ser executada com a viola, era cantada a uma ou duas vozes em intervalos de terça e possuía caráter mais lírico que o lundu, com temáticas textuais arcadistas e longos fraseados. Autores como Sílvio Romero afirmam que o lundu é uma variante da modinha, há controvérsias, porém. O lundu, mesmo tendo se transformado posteriormente em uma dança de salão, possui origem no batuque e utiliza, com frequência, a figura rítmica da síncope. Estas não são características da modinha clássica. Mozart de Araújo salienta a estreita diferença entre os gêneros:

> Nascidos em berços opostos – ela, açafata de Côrte e êle, moleque de eito – Modinha e Lundu, a despeito dêsse antagonismo social de origem, apresentam conexões históricas tão estreitas e cresceram numa convivência tão íntima dentro da "sociedade" brasileira que, em determinados momentos e principalmente na última década de setecentos, pude encontrar modas ou modinhas que são quase lundus. E lundus, que são quase modas ou modinhas. (ARAÚJO, 1963, p. 11).

O que ocorreu entre lundu e modinha, na verdade, foi uma "transculturação" - adjetivo utilizado pelo escritor Mozart de Araújo. A transculturação se traduz em um processo de interação social, qual no Segundo Império viria a aflorar nos centros da nova burguesia brasileira, a fim de criar uma identidade nacional.

Com a acentuação da diversidade cultural e o surgimento de novas camadas sociais ("crioulos ou mulatos livres"), esta transculturação tornou-se mais presente. Os batuques começaram então a se dividir em classes socioeconômicas: A dos escravos que dançavam nos terreiros da senzala uma música de percussão e cantos africanos, a dos mulatos livres (ou crioulos) com suas rodas de viola e percussão acompanhadas pelo canto, e a da classe média em seus salões, dançando o lundu, mas com um propósito de teatro musical, sendo este executado junto a um pequeno número de comédia por entre as representações das peças teatrais. Nota-se que o lundu, a este ponto, já apresentava musicalidade e textos mais bem

elaborados que os lundus iniciais, passando assim a ser mais uma música de “brancos”, do que uma categoria de batuque. O mesmo processo se sucedeu com a modinha, que pela popularização das óperas italianas no Brasil e de compositores como Rossini, ganhou características italianas. É neste contexto musical que nasce o compositor Carlos Gomes.

De certo que as novas adaptações dos gêneros folclóricos brasileiros se deram como uma necessidade para a formação de uma nova burguesia. Explica Lorenzo Mammì, que de um lado existia a música importada da Europa, fundamental para a criação de um gosto médio e de outro, uma tentativa de fixar o nacionalismo e a música folclórica. Como solução, surgiram adaptações musicais das mesmas, para assim tornarem-se menos lascivas e incultas:

> Desde o artigo sobre a música de Araújo Porto Alegre na revista *Niteroy,* em 1836,modinhas e lundus tornaram-se paradigmas da música genuinamente brasileira. A partir de então, teremos lundus cujos ritmos em 2/4, reescritos para serem dançados nos salões, fundem-se progressivamente com a quadrilha e a polca, até gerar o samba e o maxixe; modinhas que cada vez mais se aproximam da ária italiana, visando à apresentação em concerto. (MAMMÌ, 2001, p. 21-22).

A premissa nacional

Na década de 1850, Carlos Gomes iniciara sua carreira como compositor. Neste período, a música folclórica já se mesclara com elementos da dança de salão estrangeira e perdia suas características originais, como demonstra o fenômeno da transculturação. A cidade de Campinas, anteriormente dedicada ao cultivo de cana, torna-se agora um dos principais polos de produção do café, o que gera um processo de modernização e mudança tanto da população(com o surgimento de uma classe média), como do cenário musical. Isto implica dizer que a cidade onde Gomes nascera e habitara teria sido fortemente influenciada pelo processo de transculturação.De acordo com Mammì, as violas que antes acompanhavam as modinhas e lundus, paulatinamente eram substituídas por pianos, quais se tornavam presentes nos salões de festa e também atividade obrigatória como parte da boa educação da época. A nova classe social entra em busca de uma definição aceitável de nacionalismo na música, abandonando assim seu caráter anteriormente regional das músicas sacras e folclóricas, para a formação de um gosto médio.

Carlos Gomes, fazendo parte desta geração musical e contexto histórico, compõe durante este período uma quadrilha de quilombos (peça para piano, denominada “A Cayumba”), a canção “Bela Ninfa de Minh’ Alma”, entre outras modinhas e hinos. Mammì afirma que Gomes mostra-se mais à vontade com a música de salão da época do que com a

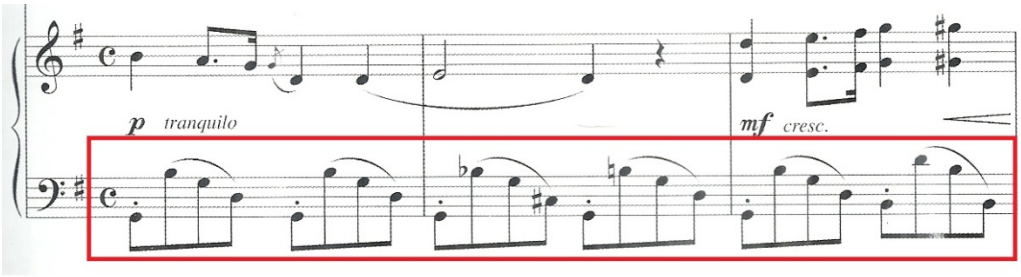
música sacra.Mesmo após dedicar-se ao cenário operístico, suas duas primeiras obras deste cunho são escritas com libreto em português, ato bastante incomum para uma época no Brasil onde pouco se compunha ópera e a música ouvida era majoritariamente cantada nos idiomas italiano, francês, alemão e latim. Isto por si só já caracteriza a premissa da Brasilidade no compositor. Analisa Mammì, em relação a sua segunda ópera em português, Joana de Flandres, comparada com a primeira, que:

> Luiz Heitor de Azevedo e mais tarde Marcus Góes, que compulsaram o manuscrito, apontam para um retorno de Gomes a inflexões típicas da modinha, ausentes na obra anterior. Isso leva esses autores (sobretudo o primeiro) a supor que Carlos Gomes estivesse enveredando por um estilo autenticamente nacional – evolução interrompida pela mudança para a Itália. (MAMMÌ, 2001, p. 35-36).

Dito isto, fica clara a premissa nacional e brasilidade do compositor em sua primeira fase e o seguinte questionamento: Se Gomes tivesse permanecido no Brasil, ao invés de concluir seus estudos na Europa, teria sua música sido considerada autenticamente nacionalista (dentro do conceito do que era música nacional na época) e não um paradigma ao longo dos séculos? Teria o compositor se dedicado mais às obras populares e danças de salão ao invés de dedicar-se ao emplumado gênero da ópera (em voga na classe média brasileira do Segundo Império)? Com estas questões, a pesquisa chega a sua máxima.

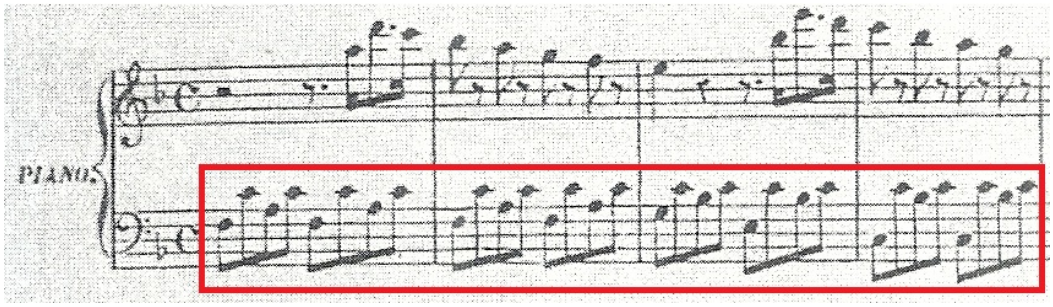
Análise da obra

Partindo desta premissa de um compositor autenticamente nacional, seguem exemplos que possam ser identificados como pertencentes ao conceito de brasilidade em determinadas canções de Carlos Gomes, assim como a proximidade com o gênero lundu:



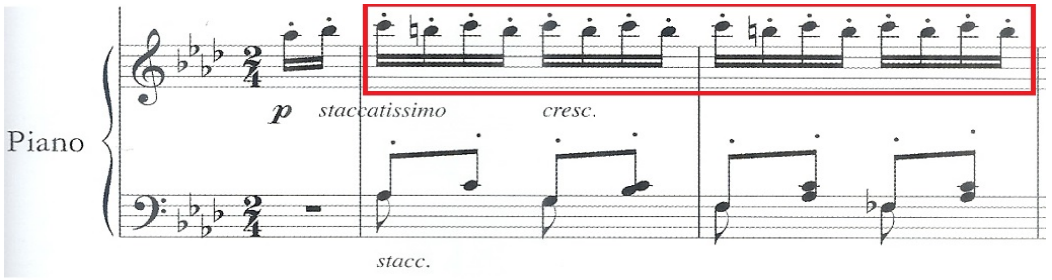
Fotografia 3 - Compassos 1 a 3 da canção “Suspiro d’alma”; nota-se o acompanhamento do baixo no piano em grupos de quatro colcheias (figura rítmica característica do gênerobatuque) e um desenho melódico “dedilhado” que também se faz presente no lundu.

Fonte: **Minhas pobres canções:**Antônio Carlos Gomes. (TANK, 2006, p.72).



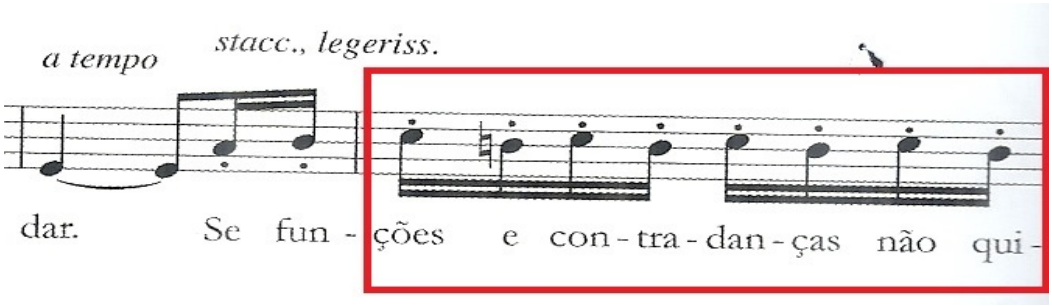
Fotografia 4 - Lundu “Um Mochocho de Yayá”, do compasso 1 a 3; nota-se novamente a presença dos grupos de colcheia em compasso quaternário, assim como na canção “Suspiro d’alma”, e também o mesmo acompanhamento “dedilhado”.

Fonte: **Canto Portuguez:** Continuação da collecção de romances, modinhas, lundus, etc. (Anônimo, ano desconhecido, p.1).



Fotografia 5 - Segundo exemplo; Canção “Conselhos” de Carlos Gomes. Nos compassos 2 a 3, na linha superior do piano, encontra-se a figura rítmica básica que viria a caracterizar o futuro samba, o grupo de semicolcheias. Além do compasso em 2/4, característico do lundu.

Fonte: **Minhaspobres canções:**Antônio Carlos Gomes. (TANK, 2006, p.330).

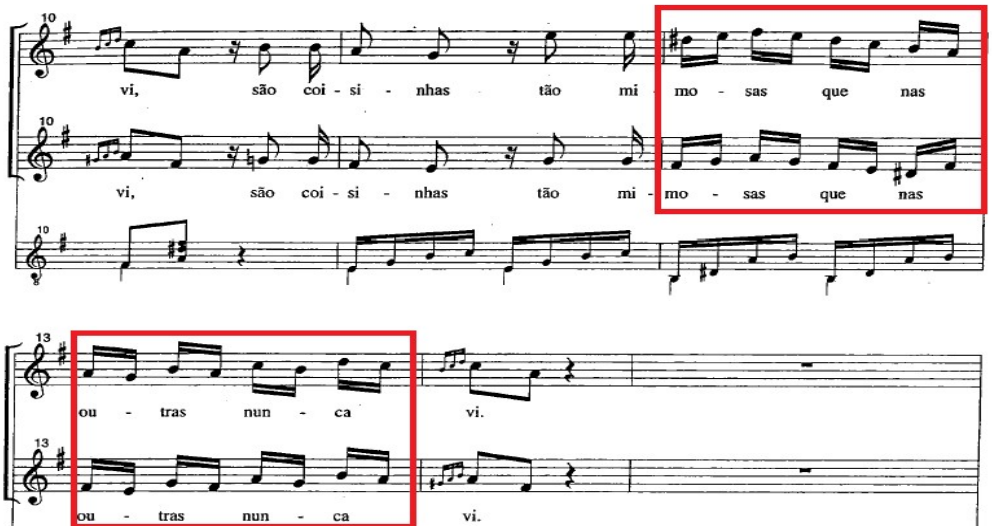


Fotografia 6 - No compasso 21 da mesma canção, a figura rítmica escrita primeiramente no acompanhamento, se repete na linha do canto.

Fonte: **Minhas pobres canções:** Antonio Carlos Gomes. (TANK, 2006, p.331).

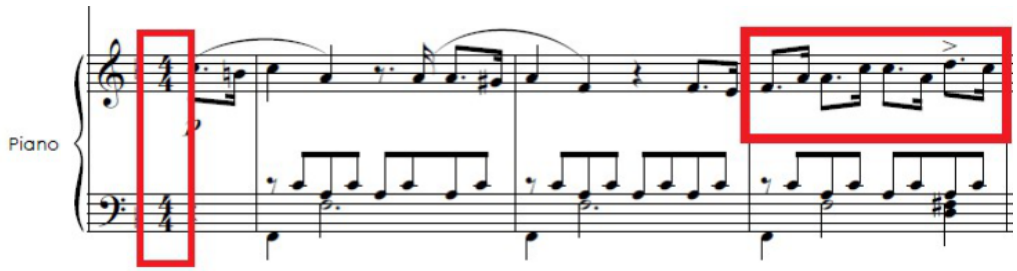
Fotografia 7 - Exemplificação do ritmo de samba executado pelo pandeiro, encontrado na apostila de percussão de ritmos brasileiros de Edgard Rocca.

Fonte: Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão. (ROCCA, 1986, p. 45).



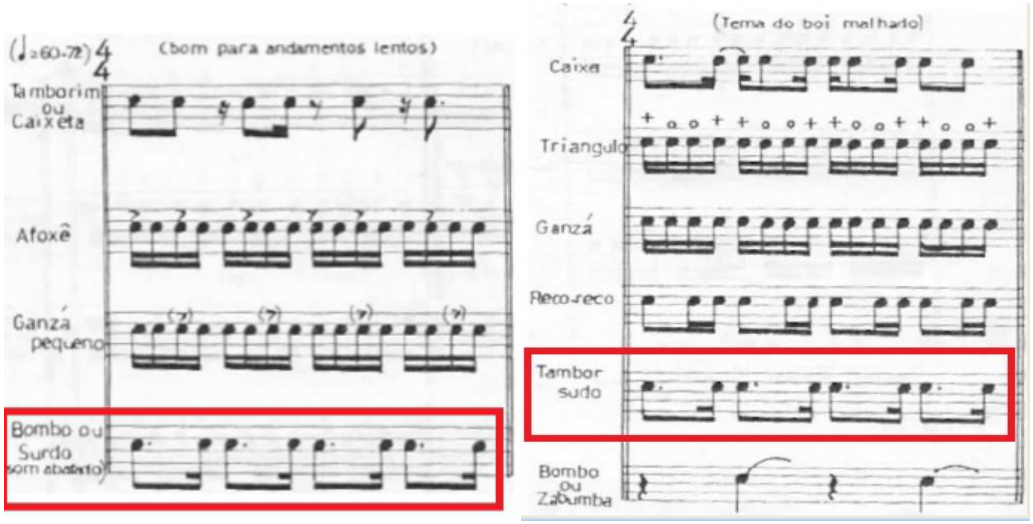
Fotografia 8 – Lundu "Os me deixas que tu dás", executado a duas vozes. Pode-se observar, tal como na canção Conselhos, os mesmos grupos de semicolcheias e a presença do compasso binário.

Fonte:**As Modinhas do Brasil.** (LIMA, 2001, p. 72).



Fotografia 9 – Linha de acompanhamento da canção "Quem Sabe", de Carlos Gomes. Identifica-se a métrica quaternária e mais adiante um compasso formado por agrupamentos de colcheia pontuada com semicolcheia.

Fonte: **Minhas pobres canções:**AntônioCarlos Gomes. (TANK, 2006, p.92).



Fotografia 10 – A mesma métrica e agrupamentos de colcheia pontuada com semicolcheia podem ser observados no exemplo dos ritmos de bossa nova e boi bumbá, retirados da apostila de Edgard Rocca

Fonte: Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão. (ROCCA, 1986, p. 43, p. 46).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cosmopolita? Nacional? Parece que poucos conseguiram definir o que foi a obra de Carlos Gomes. Sua obra é bastante paradoxal, tal como sua vida foi: Elementos do bel canto italiano, romantismo wagneriano, libretos que narram histórias indígenas e episódios da escravidão. Um homem que saiu de uma vida modesta e interiorana na cidade de Campinas para os palcos do teatro Scala de Milão e veio a falecer na belle époque de Belém do Pará. É realmente difícil encaixá-lo em um único estilo, como muitos autores, estudiosos e formadores de opinião da música brasileira tentaram fazê-lo. Mas por que não haveria de ser nacional? A própria formação da cultura brasileira, pelo que hoje se conhece, é uma miscelânea de outras tantas culturas infusas à sua ancestralidade indígena. É possível que hajam discrepantes pontos de vista, porém creio não haver nada mais nacional que isto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ARAUJO, Mozart de. **A Modinha e o Lundu no Século XVIII:**Uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

LIMA, Edilson de. **As modinhas do Brasil**. São Paulo: EdUSP, 2001.

MAMMÌ, Lorenzo. **Carlos Gomes**. São Paulo: Publifolha, 2001.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROCCA, Edgard Nunes. **Ritmos brasileiros e seus instrumentos de percussão**. Rio de Janeiro: EBM/Europa, 1986.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente:**Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Os Sons dos Negros no Brasil:**Cantos, danças, folguedos: origens. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

MOVE: QUADRO PARA A MÁGICA DOS ENCONTROS

Doutoranda em artes, Jessika Castro Rodrigues (PPGARTES-UFPA)

Ph.D em Educação Musical,Áureo DeFreitas(PPGARTES/UFPA)

RESUMO

A realização de uma pesquisa científica traz consigo grande desafio de elaborar as conexões e relações entre as realidades investigadas e a centralidade do objeto de pesquisa. O processo da descoberta está em voga nesta pesquisa que trata acerca do movimento de organização do pensamento para conseguir sua visualidade. Portanto, o objetivo é apresentar o jogo MOVE: MOVimento Espiral. O jogo é uma visualização didática do que aqui foi denominado de "a mágica dos encontros do movimento de pesquisa" e pode ser útil para a construção, escrita e/ou explicação de um projeto de pesquisa, para condução de uma pesquisa de campo ou coleta de dados, por exemplo, um guia para entrevista, ou ser um recurso didático para instruir pessoas na construção da sua própria pesquisa. O dispositivo tem uma aparência lúdica, mas foi criado na intenção de facilitar a visualidade da pesquisa científica de pesquisadores em nível de graduação e pós-graduação, possibilitando identificar o que está sendo DITO nas teorias, na palavra, na imposição e ou legislação; conferir o que está sendo FEITO na prática e, a partir do diálogo entre o DITO e o FEITO, perceber os EFEITOS desta prática em relação ao objeto de pesquisa, fornecendo possibilidade de análise na pesquisa científica, bem como proposições mais consistentes de alternativas para solucionar os problemas de pesquisa.

Palavras-Chave: Pesquisa; Movimento; Conexões.

MOVE: A FRAMEWORK FOR THE MAGIC ENCOUNTERS

ABSTRACT

The accomplishment of a scientific research brings with it a great challenge to elaborate the connections and relations between the investigated realities and the centrality of the object of research.The discovery process is in vogue in this research that deals with the movement of organization of thought to achieve its visuality.Therefore, the researchers´goal is to present the game MOVE: Spiral MOVement.The game is a didactic visualization of what

has been called "the magic of encounters in the research movement" and can be useful for the construction, writing and / or explanation of a research project, for conducting a field research or data collection; for example, an interview guide, or to be a didactic resource to instruct persons in the construction of their own research.The device has a playful appearance, but was created with the intention of facilitating the visuality of the scientific research of undergraduate and graduate researchers, making it possible to identify what is being SAID in theories, in words, in imposition and/ or legislation; to check out what is being DONE in practice and, from the dialogue between SAID and DONE, to perceive the EFFECTS of this practice in relation to the research object, providing a possibility of analysis in scientific research, as well as more consistent propositions of alternatives to solve research problems.

Keywords: Research; Movement; Connections.

Apresentação

Movimento é mobilidade. É mudar, deslocar-se. É permutar, misturar, embaralhar. Transferir, conhecer, alterar, modificar, substituir, trocar, ressignificar, transformar. É desfazer-se, refazer. É ser desafiado pelo novo, com a possibilidade de retorno, estar de volta, não da mesma forma, mas repleto de histórias, pronto para começar de novo.

A realização de uma pesquisa científica traz consigo grande desafio de elaborar as conexões e relações entre as realidades investigadas e a centralidade do objeto de pesquisa. O processo da descoberta está em voga e trata acerca do movimento de organização do pensamento para conseguir sua visualidade. Portanto, a pesquisa centra-se neste movimento que gera mudança. A pesquisa em movimento e o movimento em pesquisa! Nessa perspectiva, o jogo MOVE: MOVimento Espiral. Uma visualização didática da mágica dos encontros do movimento de pesquisa.

Sua utilidade pode abranger desde a construção, escrita e/ou explicação de um projeto de pesquisa, para condução de uma pesquisa de campo ou coleta de dados, por exemplo, um guia para entrevista, ou ser um recurso didático para instruir pessoas na construção da sua própria pesquisa científica. Portanto, este dispositivo tem como objetivo instrumentalizar pesquisadores na condução da sua pesquisa como recurso didático tanto para a elaboração da própria pesquisa quanto a exposição do processo de construção da pesquisa para outras pessoas.

A invenção está baseada na descoberta de que a pesquisa científica está em constante movimento e precisa provocar relações com o já existente na teoria e na prática, provocando novas descobertas. O dispositivo tem uma aparência lúdica, mas foi criado na intenção de facilitar a visualidade da pesquisa científica de pesquisadores em nível de graduação e pós-graduação, possibilitando identificar o que está sendo DITO nas teorias, na palavra, na imposição e ou legislação; conferir o que está sendo FEITO na prática e, a partir do diálogo entre o DITO e o FEITO, perceber o EFEITO desta prática em relação ao objeto de pesquisa, fornecendo possibilidade de análise na pesquisa científica, bem como proposições mais consistentes de alternativas para solucionar os problemas de pesquisa.

Dito

Dito, segundo o dicionário Houaiss, vem do latim *dictus,a,um* no sentido de 'que foi dito', do particípio passado de *dicĕre* no sentido de 'dizer'. Parte do sentido de que se diz ou disse, aludido, mencionado, referido, chamado, denominado, conhecido por. O Dito também vem do latim *dīctum,i* no sentido de 'palavra, sentença', neutro do particípio passado do verbo *dicĕre* no sentido de 'dizer'. Significa palavra dada, promessa.

Podemos captar algumas expressões utilizadas em textos acadêmicos nesta perspectiva do dito[246] como: justificativa - "o dito pelo usuário para justificar seu comportamento"; discussão - "O que se tem dito nos debates"; diferenciação - "A diferença entre esses ditos estaria em..."; reforço - "como já dito"; "Já foi dito que" ; explicação – "dito de outro modo"; interpretação - "ler o dito", "tomar aquilo que ele tenha dito como algo pertinente"; comparação - "O mesmo pode ser dito em relação a"; negação - "podendo eximir-se do conteúdo dito"; menção - "[alguém] lhe havia dito", "O que foi dito", "muito foi dito", "dito isto", "como se tem dito, "embora seja dito que", "− Este diálogo é bem significativo do que foi dito acima"; imposição - "as argumentações tecidas nos ditos oficiais", "dito dos textos oficiais"; teorias - "estabelecer um modelo dito único", "ditos conhecedores".

O dito, portanto, é a palavra que, segundo Lima (2004, p.8), "está repleta de conteúdo ideológico que vai construindo relações entre os sujeitos, vai demarcar as leis, as instituições, os discursos, as verdades, as mentiras, o conceito de certo e errado [...]". Assim sendo, a busca pelo dito, bendito ou maldito, ou que toma o dito por não dito, aquilo que é dizível e

[246] Ver RIBEIRO DE FARIAS; FERREIRA FUREGATO, 2005; LIMA, 2004; SALES JR. 2006; OLIVEIRA, 2008; OLIVEIRA, 2016; PEIRANO, 2002; KUENZER, 2000

como pode ser dito precisa ser analisada de forma independente e dependente do lugar social que o enunciador ocupa.

Feito

Feito, segundo o dicionário Houaiss vem do latim *fāctum,i* no sentido de feito, ação, façanha. Ato ou efeito de fazer (-se); aquilo que se fez; obra, fato, acontecimento. Sinônimo de ação.

Podemos captar algumas expressões utilizadas em textos acadêmicos nesta perspectiva do feito[247], como ação, afirmação, comparação, consideração, explicação. São estes: a excepcionalidade do feito evocado dado o suposto estado de euforia; quando são feitos os discursos; Isto é feito concretamente; fatos são feitos; não é possível ser feito; se antes isto era feito, o que se percebe é que a utilização [do objeto] está ainda bem distante do que poderia ser feito; um comentário também deve ser feito; fazer aquilo que deveria estar sendo feito; tomando por base os estudos feitos, os comentários explicativos feitos pela pesquisadora; os dados sobre os sujeitos foram coletados a partir dos relatórios feitos.

A partir das expressões e utilidade nota-se que o FEITO é a ação, a prática. No ato de pesquisar é estar consciente do que está ouvindo, sendo capaz de distinguir e discernir as experiências práticas.

Efeito

Efeito, de acordo com o dicionário Houaiss, vem do latim *effectum,ī* no sentido de efeito, produto de uma causa. Aquilo que é produzido por uma causa, consequência, resultado. Resultado prático da aplicação de uma lei.

Podemos captar algumas expressões utilizadas em textos acadêmicos nesta perspectiva do efeito[248] para ressaltar considerações, diálogo, causas, compreensão, resultados, produtos. São estes: Concluímos considerando os efeitos; Como vimos, aquele [objeto] é efeito do fato de que; Os efeitos dessa visão; Para todos os efeitos; Para efeito de simplificação; Com efeito; Por outro lado, os efeitos ...; Minimizar os efeitos; Esse é mais um dos efeitos; Combater os efeitos crescentemente excludentes; Podem ter maior efeito; Uma maneira de obter o mesmo

[247] Ver PEIRANO, 2002; OLIVEIRA, 2008; OLIVEIRA, 2006; LIMA, 2004

[248]Ver LIMA, 2004; SALES JR. 2006; OLIVEIRA, 2006; OLIVEIRA, 2008; PEIRANO, 2002; KUENZER, 2000

efeito evitando alguns riscos é... ;Porém, para efeitos desta análise, é possível tratar as tensões que envolvem ... ; Efeitos políticos que geram; O discurso tem um efeito similar ao que...; Os efeitos de uma concepção que visualiza...; Os efeitos dessa concepção; Para efeito desta investigação.

O EFEITO, portanto, se mostra como resultado do diálogo entre o DITO e o FEITO. É quando há a compreensão e percebe-se o significado, identificando as causas e podendo reestabelecer o diálogo.

A Ideia

A construção do MOVE realizou-se na disciplina Movimento Criador do Ato Teórico, ministrada pelas professoras Wlad Lima e Ivone Xavier, no doutorado em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Uma das atividades desta disciplina instigava o artista-pesquisador a construir um objeto que trouxesse visualidade à pesquisa, fosse além de algo estático e refletisse o movimento de pesquisa da tese. Então, surgiu o MOVE: Um quadro para a Mágica dos Encontros.

O dispositivo foi criado para a pesquisa da própria autora artista-pesquisadora, apresentando a necessidade em sua própria pesquisa de fazer relações entre o pensamento e a prática, reestabelecendo o diálogo entre o DITO, FEITO e EFEITO em relação a disciplina artes no ensino regular com turmas inclusivas.

Na discussão das questões de episteme acerca de artes na atualidade, vislumbra-se a necessidade de pensar o *modus operandi* para esta área por ser um espaço sensível em que os processos são parte essencial da investigação. Organizar o pensamento, portanto, torna-se um desafio. Nesta perspectiva, a autora artista- pesquisadora ao apresentar o dispositivo a turma, foi desafiada a construí-lo de forma que outros pesquisadores pudessem usufruir do dispositivo para auxilia-los na construção do seu próprio fazer artístico-pesquisador.

Com incentivo das professoras da turma juntamente com o apoio do orientador da pesquisa, foi procurado o Setor de Propriedade Intelectual da Universidade Federal do Pará (UFPA) para saber como proceder para patentear o dispositivo. A autora foi instruída a proceder com pedido para patente de invenção e direitos autorais.

O requerimento para registro sobre obra intelectual, direitos autorais, foi realizado no dia 14 de novembro de 2017, cujo número de protocolo é 225. O pedido foi realizado sobre o

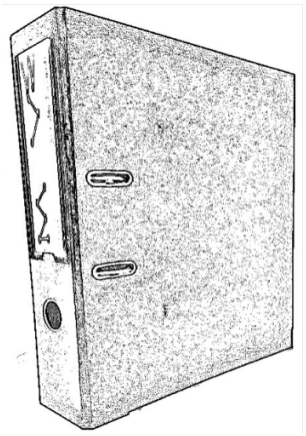
texto do dispositivo MOVE que por questões técnicas está sendo registrado como “Quadro de Visualização Estratégica do Movimento de Pesquisa Científica”.

Quanto a patente de invenção, foi protocolado na reitoria da UFPA o pedido assinado pelo orientador, pela vice-diretora do PPGARTES UFPA e pela diretora do ICA, no dia 20 de novembro de 2017, sob o número 23073.033303/2017-15. A novidade reivindicada no Quadro de visualização estratégica do movimento de pesquisa científica é caracterizado por ser um dispositivo que induz o movimento das relações de pesquisa entre o DITO, o FEITO e o EFEITO e por suas cordas com imãs nas pontas com cores indicativas que serão movimentados sobre uma chapa de metal oculta no quadro.

Descrição do Dispositivo

O processo, de acordo com a presente invenção, é adicionalmente explicado por meio dos desenhos nas quais a figura 1 mostra o dispositivo fechado que é uma pasta registradora tamanho ofício. As figuras 2 e 3 mostram o dispositivo aberto em sua parte da frente, contendo um tabuleiro com uma chapa de ferro, uma corda com imã azul, uma corda com imã amarelo, uma corda com imã verde, cinco cordas com imãs vermelhos, dois imãs brancos, cinco folhas de transparência. E a figura 4 mostra o dispositivo na parte traseira contendo um compartimento para guardar uma caneta permanente, um bloco de anotações, uma caneta esferográfica, e instruções de uso. Ressalta-se que os materiais utilizados na construção do dispositivo são existentes, porém seus usos foram modificados para outros fins.

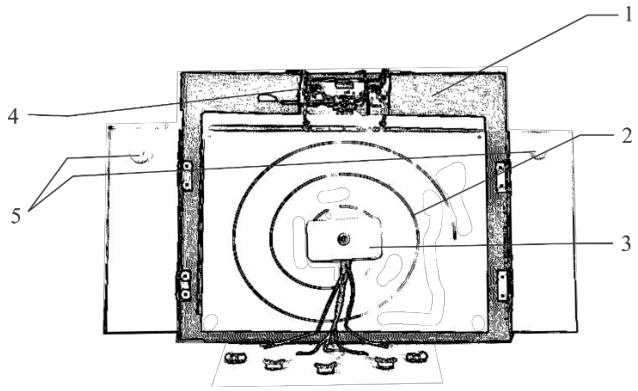
FIGURA 1



A figura 2 mostra o lado do tabuleiro (1), onde encontrasse uma chapa de ferro com o desenho de linhas curvas que se desenrolam, afastando-se gradualmente formando um espiral (2). Este indica o movimento da pesquisa em aproximação e distanciamento, mostrando intensidade de relação das palavras circundantes no universo da pesquisa com o objeto de

pesquisa localizado no eixo deste espiral. Neste eixo encontrasse um pino sobressalente (3). Este é o lugar onde o usuário irá escrever o objeto de pesquisa, a ideia fulcral, que articula em torno de si o movimento de rotação do pensamento. Este eixo será o ponto de partida e o ponto de chegada de cada pensamento, se tornando a referência da pesquisa. Acima da chapa com o desenho espiral encontrasse ganchos (4), tipo fichário, que prendem as folhas de transparência onde o pesquisador terá a liberdade de escrever as palavras que circundam o universo do objeto como se fossem uma chuva de ideias. As folhas no plural indicam a possibilidade de erro e mudanças. O dispositivo final montado pelo o pesquisador mostra apenas as palavras que interessam a pesquisa em uma folha de transparência, seguindo a intensidade de relação dessas palavras com o objeto no espiral. Nas laterais encontram-se abas com chapa de ferro e dois imãs brancos (5). Este espaço foi reservado para que o pesquisador coloque os objetivos que serão orientadores da pesquisa. Na aba lateral esquerda o objetivo geral e na aba lateral direita os objetivos específicos.

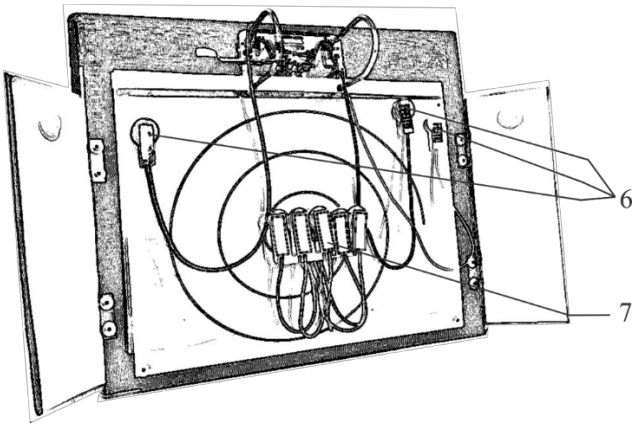
FIGURA 2



A figura 3 também mostra o lado do tabuleiro, mas com os indicadores que promovem os encontros de pesquisa. No limite do quadro há três cordas com cores distintas, azul, amarela e verde (6). Nas pontas há imãs que funcionam como indicadores no momento de construção da pesquisa, tanto para constituir os significados individuais das palavras, quanto para relacioná-los entre si. Na ponta das cordas estão escritas as palavras DITO, FEITOe EFEITO. O DITO pode ser a teoria, a palavra, a imposição, a legislação; o FEITO é a ação, a prática; e o EFEITO é o resultado do diálogo entre o DITO e o FEITO.A utilização de cores sugere uma orientação para a pesquisa em que o dito e o feito estão em cores primárias, respectivamente: azul e amarelo. E o efeito está apresentado na cor secundária verde. Do pino sobressalente do eixo do dispositivo saem cinco cordas com imãs na ponta em branco onde o pesquisador colocará as palavras chave da pesquisa (7). Estas encontram-se representadas

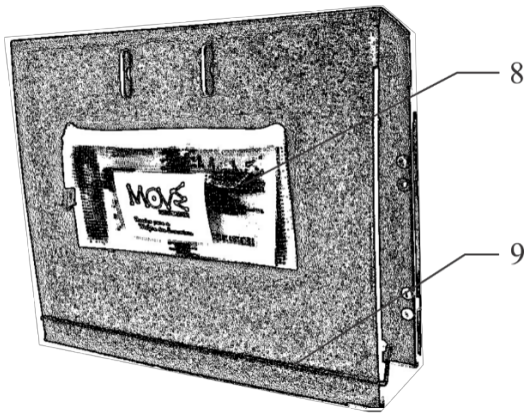
pela cor primária vermelha, indicando que estas categorias têm autonomia para um trabalho de forma isolada ou em conjunto que, entremeadas no universo da pesquisa, contribuindo provocando tensões necessárias para produzir novas descobertas.

FIGURA 3



A figura 4 mostra a parte de trás do dispositivo com um compartimento (8), onde encontram-se a caneta permanente utilizada para escrever na folha de transparência; um bloco de anotações e uma caneta esferográfica, onde o pesquisador registrará as descobertas que surgirem no decorrer da utilização do dispositivo; e instrução de uso que indica de forma didática a construção e utilização do dispositivo. Para a utilização do dispositivo a pasta deverá ser aberta sobre uma superfície plana e levada para trás para que seja enlaçada pelo elástico (9). Isso dará condições para que a pasta se mantenha em pé e exponha o seu conteúdo durante o processo de pesquisa.

FIGURA 4



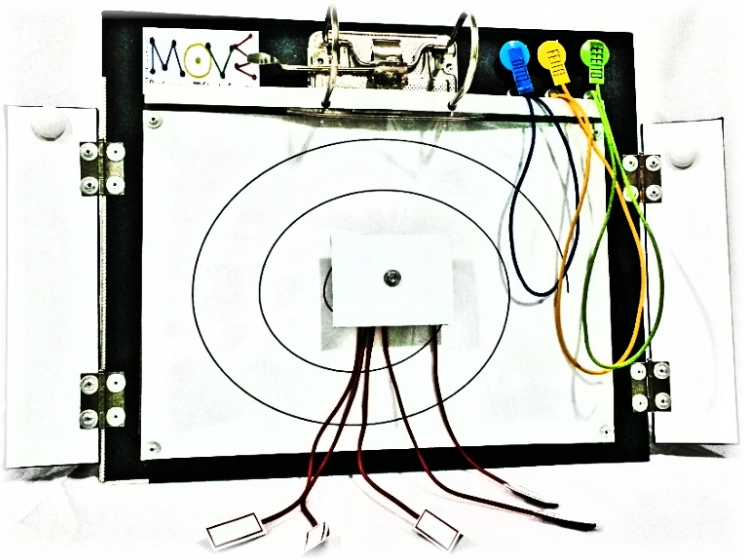
Instruções de manuseio

Esta sequência é uma demonstração do jogo propriamente dito, com sua linguagem e articulação estratégica afim de que se conheça desde a preparação para o início do jogo, a ação dos indicadores, como os encontros acontecem e os resultados que emergem a partir desses encontros. Os exemplos ora expostos são parte da pesquisa em andamento da autora, utilizados como facilitadores da compreensão.

Prepare o jogo

Abra a pasta-tabuleiro, coloque-a sobre uma superfície plana e engate o elástico para que ela fique em pé;Abra as abas laterais do tabuleiro;Coloque os imãs azul, amarelo, verde e vermelho no espaço fora do espiral;Pegue o bloco de anotações, a caneta permanente e a caneta esferográfica atrás do tabuleiro (FIGURA 5).

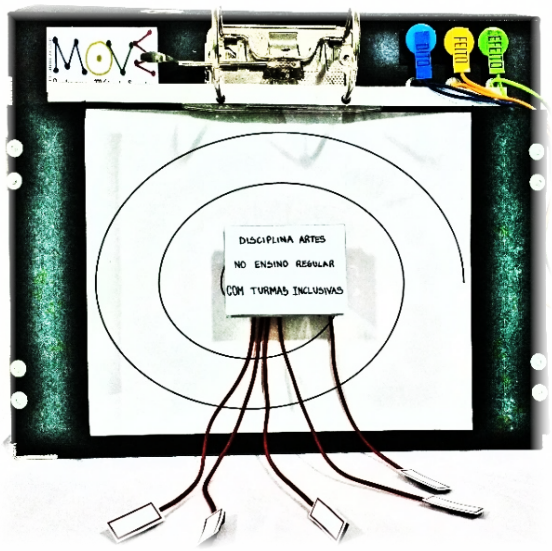
FIGURA 5



O jogo vai começar

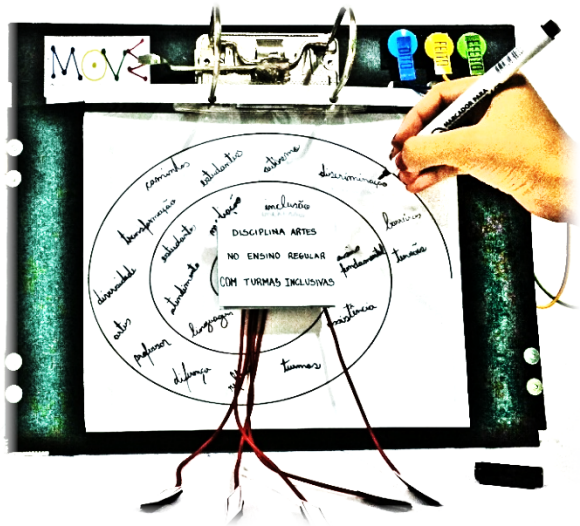
Olhe para o centro do quadro. Este eixo é o lugar do seu objeto de pesquisa, a ideia fulcral, que articula em torno de si o movimento de rotação do pensamento. Dê um nome para o seu jogo e o jogo começa. O eixo é o ponto de partida e o ponto de chegada de cada pensamento, portanto ele é a referência do seu jogo (FIGURA 6).

FIGURA 6



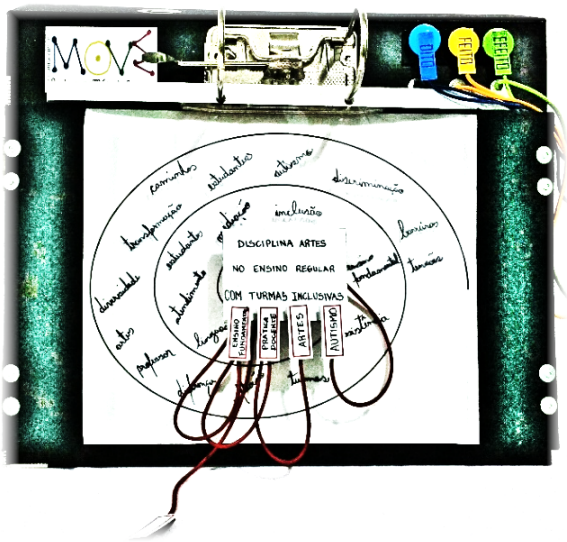
Seus passos devem caminhar em sentido horário, sempre em torno do eixo, seguindo as linhas curvas que se desenrolam, afastando-se gradualmente. À medida que você caminhar na linha do espiral, deixe palavras que circundam o universo do objeto como se fossem uma chuva de ideias escritas na transparência. Escreva as palavras que quiser. Não se preocupe! Esta é a sua primeira participação no jogo (FIGURA 7).

FIGURA 7



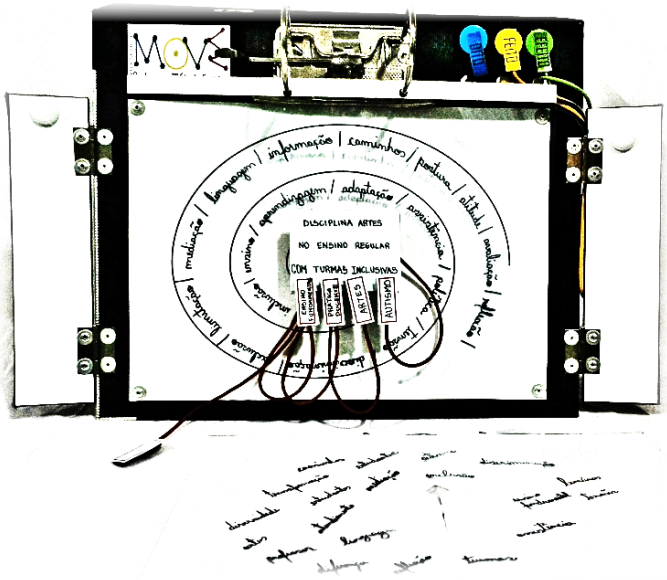
Chegou a hora de organizar as palavras que você escreveu. Eleja três a cinco que você julga as mais próximas do seu objeto. Elas são suas palavras-chave e precisam estar livres para serem relacionadas diretamente com o universo que você está criando. Por isso, escreva-as nos imãs em branco que estão dispostos nas cordas vermelhas que partem do eixo (FIGURA 8).

FIGURA 8



Vire a folha de transparência e, na próxima, organize no espiral as palavras que sobraram. Utilize as que realmente interessarem para o jogo. Fique atento ao colocá-las porque as linhas mais próximas do eixo indicam a intensidade de relação dessas palavras com o objeto (FIGURA 9).

FIGURA 9



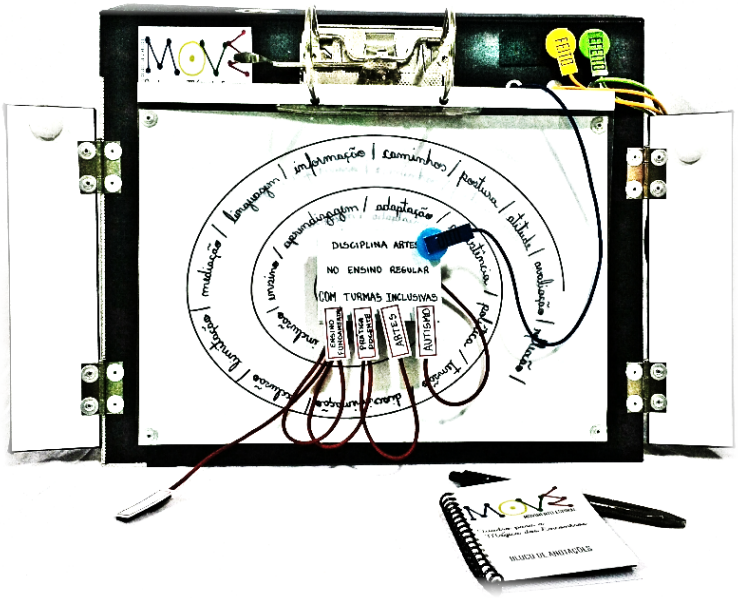
As cordas azul, amarela e verde que surgem de pontos no limite do quadro partem de algum lugar da história ou do contexto. Os imãs nas pontas funcionarão como indicadores no momento de sua construção, tanto para constituir os significados individuais das palavras, quanto para relacioná-los entre si. Na ponta das cordas estão escritas as palavras DITO,

FEITO e EFEITO. O DITO pode ser a teoria, a palavra, a imposição, a legislação; o FEITO é a ação, a prática; e o EFEITO é o resultado do diálogo entre o DITO e o FEITO.

Vamos movimentar

Pegue o imã do DITO e coloque-o sobre o seu objeto de pesquisa (FIGURA 10). Busque em algum momento da história ou do contexto o que você consegue captar em linhas gerais acerca do seu objeto nos livros, na(s) história(s) e/ou no(s) documento(s). Use o bloco para marcar qualquer ideia relacionada que venha a sua mente no momento desta busca.

FIGURA 10



Do que você descobriu, surgiram perguntas na sua mente? À medida que elas chegarem, escreva-as no bloco.

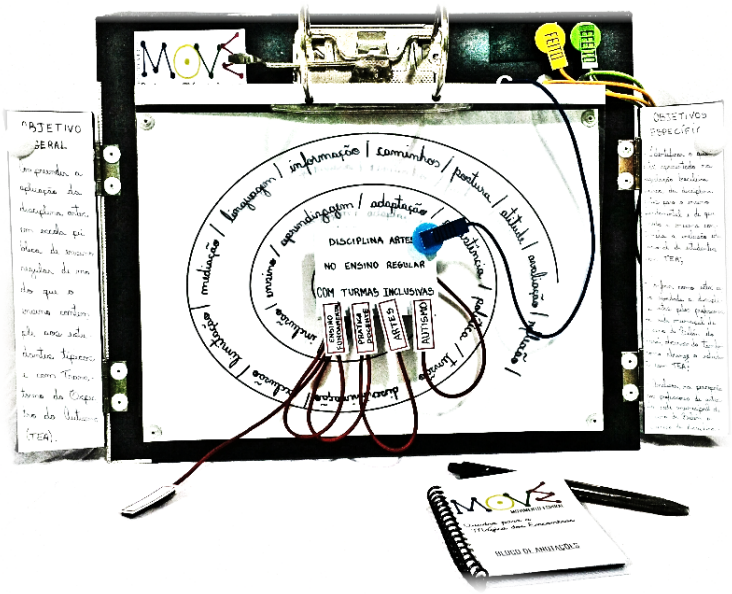
Agora é hora de selecionar. Entre as perguntas, destaque a que mais se relaciona com o seu objeto. Misture essa pergunta com o seu objeto para que ela se transforme na sua pergunta principal. Esse é o seu Problema de Pesquisa.

A seleção das outras perguntas será feita em função dessa principal. Elas precisam lhe ajudar na compreensão do problema. Selecione três a cinco perguntas secundárias. Essas são suas Questões Norteadoras.

Parada obrigatória e muito importante! As perguntas irão se transformar nos objetivos geral e específicos para você não perder o rumo no jogo.

Para esta transformação, às vezes, basta colocar um verbo no início da pergunta para indicar a ação que você precisa executar e transformá-la em uma afirmação. Os objetivos serão seus orientadores durante toda a pesquisa. Não os perca de vista. Então, escreva nas abas laterais do quadro, à esquerda, o objetivo geral e, à direita, os objetivos específicos (FIGURA 11).

FIGURA 11



Agora, escolha os caminhos por onde você pretende transitar – é a hora de escolher a Metodologia – sempre olhando para seu objeto e objetivos.

E o movimento continua

O movimento de descoberta da pesquisa acontecerá sempre que você utilizar os indicadores para saber o que está sendo DITO acerca daquela palavra (FIGURA 12), o que está sendo FEITO na prática em relação a ela (FIGURA 13) e o EFEITO prático das relações entre o DITO e o FEITO daquela palavra, de acordo com o seu objeto (FIGURA 14). Para uma busca avançada, acrescente um ou mais indicadores disponíveis no centro com as palavras-chave para afunilar a sua pesquisa.

FIGURA 12

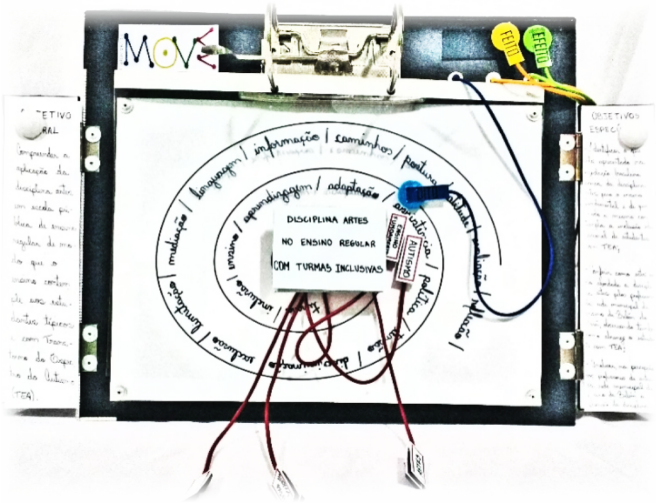


FIGURA 13

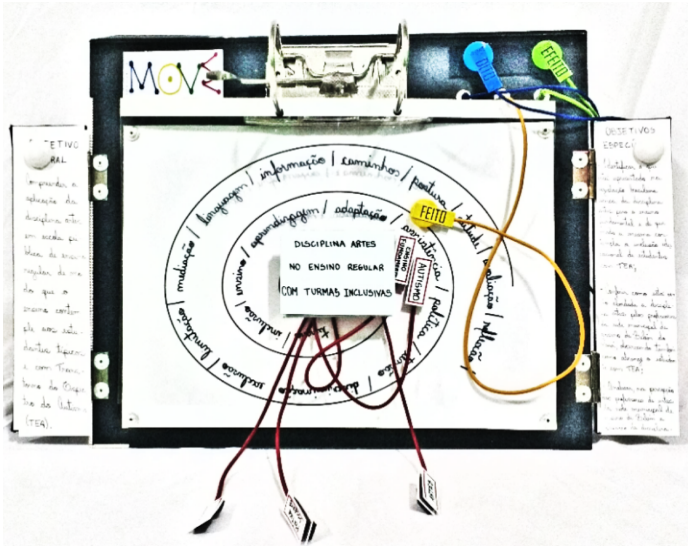
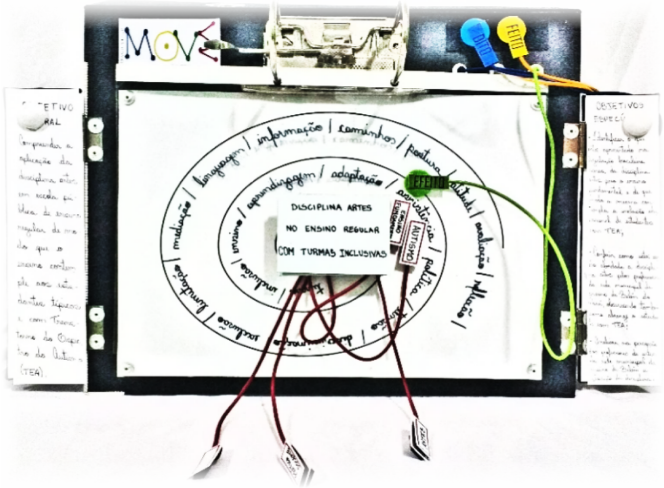


FIGURA 14



Sempre que você notar que as palavras do espiral precisam ser acrescentadas ou substituídas, fique livre para fazê-lo. Lembre-se de registrar cada descoberta no bloco.

Este jogo pode ser útil para a construção, escrita e/ou explicação de um projeto de pesquisa, para condução de uma pesquisa de campo ou coleta de dados, por exemplo, um guia para entrevista, ou ser um recurso didático para instruir pessoas na construção da sua própria pesquisa.

MOVE: MOVimento Espiral. Que cada movimento seja mágico de encontros e descobertas! Divirta-se!

Dobras

Como possiblidade de maior alcance do dispositivo, e com as novas tecnologias aparecendo a todo momento na contemporaneidade, está surgindo a necessidade de transformar o dispositivo em um Aplicativo MOVE para sistemas *IOS* e *andoid* a ser utilizado pelos pesquisadores em *tablets* e celulares. Entrou-se em contato com uma empresa de construção de aplicativos na qual já foi realizado o *Paper Prototyping* de baixa fidelidade e já está em andamento os passos seguintes para o desenvolvimento, teste, lançamento e monitoramento do aplicativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

_____O dito e o feito : ensaios de antropologia dos rituais *I* Mari1.a Peirano 0643 (org.). - Rio de Janeiro : Rclumc Dumará : Núcleo de Antropologia da Política. UFRJ, 2002.

LIMA, M.S.C. Surdez, bilingüismo e inclusão: entre o dito, o pretendido e o feito. Campinas/SP: IEL/UNICAMP, 2004. 261 p. (Tese de Doutorado).

OLIVEIRA, Rafael Tomaz de. O dito e o não-dito sobre a instrumentalidade do processo: Críticas e projeções a partir de uma exploração hermenêutica da teoria processual. Revista de Processo | vol. 166 | p. 27 | Dez / 2008 | DTR\2011\1531

OLIVEIRA, Sara. Texto visual e leitura crítica: o dito, o omitido, o sugerido. Linguagem & Ensino, Vol. 9, No. 1, 2006 (15-39)

RIBEIRO DE FARIAS, Francisca Lucélia; FERREIRA FUREGATO, Antonia Regina O dito e o não dito pelos usuários de drogas, obtidos mediante as vivências e da técnica projetiva Revista Latino-Americana de Enfermagem, vol. 13, núm. 5, septiembre-octubre, 2005, pp. 700-707 Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil

SALES JR, Ronaldo. Democracia racial: o não-dito racista. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 18, n. 2. 2006

PERSPECTIVAS PARA UMA EDUCAÇÃO INCLUSIVA:
um olhar pontual por meio da utilização de recursos tangíveis e intangíveis.

Joaquim Augusto Souza de Menezes[249]

RESUMO

Este estudo é direcionado a linha do tempo sobre Educação Inclusiva, conforme a Legislação Educacional Brasileira. É narrado pela subjetividade da legislação, dando destaque a trajetória do conjunto das leis, decretos, portarias, resoluções, aviso circular e documentação internacional. Desta maneira, o elo percorrido se dá em nível sistêmico e holístico, com vistas a compreender quais as perspectivas para uma Educação Inclusiva por meio do olhar pontual na utilização de recursos tangíveis e intangíveis.

Palavras-chave: Linha do Tempo. Educação Inclusiva. Legislação Educacional Brasileira.

---

[249] Joaquim **AUGUSTO** Souza de **MENEZES,** Administrador/Professor/Autor de obras acadêmicas/Produtor Cultural. Doutorando em Artes/UFPA. Mestre em Gestão e Desenvolvimento Regional pela Universidade de Taubaté/SP. Pós-graduado em Elaboração e Análise de Projetos Econômicos, Marketing e Gestão Governamental.

ABSTRACT

This study is directed to the time line on Inclusive Education, according to the Brazilian Educational Legislation. It is narrated by the subjectivity of the legislation, highlighting the trajectory of the set of laws, decrees, ordinances, resolutions, circular notice and international documentation. In this way, the link is taken at a systemic and holistic level, in order to understand the perspectives for an Inclusive Education through the point of view of the use of tangible and intangible resources.

Keywords: Timeline. Inclusive Education. Brazilian Legislation.

INTRODUÇÃO

O foco desse estudo é direcionado a Educação Inclusiva, mas por meio do olhar pontual acerca da legislação brasileira. É decorrente da disciplina Ensino e Aprendizagem em Artes, ministrada pelos Professores Doutores Áureo Deo de Freitas Junior e Joel Cardoso da Silva, do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, tem como cenário narrativo o segundo semestre de dois mil e dezessete, especificamente o laboratório/sala de aula 2 do espaço físico do PPGARTES, e está organizado em pilares, que mantêm entre si grande interlocução, com vistas a viabilizar uma adequada compreensão dialética - método de diálogo cujo foco é a contraposição e contradição de ideias que levam a outras ideias -.

Desta maneira, o autor trás para essa dialética, logo de início a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que em seu primeiro artigo diz que a educação deve abranger os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais.

Esses processos são direcionados a disciplinar a educação no âmbito da escola, com a finalidade de desenvolver, predominantemente, **o ensino**, quer em Instituição Pública e/ou Particular. Por outro lado, a educação escolar deverá vincular-se ao mundo do trabalho e à prática social.

Certo? Talvez? Não. Isto é, considerando a realidade do nosso mundo chamado Brasil, e considerando o que preceitua a legislação educacional, há uma grande lacuna sobre o

que seria o ideal do real, aqui chamado de “intenções”, ou melhor, “diretrizes educacionais”, e mais ainda, se estas “intenções” ou “diretrizes educacionais” já são bastante incipientes nas ações “regulares”. Imaginemos como se dá no mundo real das crianças, jovens e adultos que necessitam e estão sobre o cuidado da Educação Inclusiva. **Imaginou? Qual a sua reflexão sobre a questão ora posta?**

Nesse sentido, o estudo se propõe a discutir a tipologia entre o que consta na proposta da **Lei/LDB/Nº 9394/96**, com a realidade, visando corroborar na distorção entre o elo da “ficção” e a realidade existente nos processos da Educação Inclusiva, objetivando fortalecer o que rege o capítulo V, artigo 58, da Lei das Diretrizes e Bases Nacionais, que classifica educação especial “como modalidade de educação escolar, oferecida, preferencialmente, na rede regular de ensino, para educando **portadores** de necessidades especiais”. E em seu § 1º, diz: “haverá, quando necessário, serviços de apoio especializado, na escola regular, para atender às peculiaridades da clientela de educação especial”, por este motivo, o não cumprimento da Lei, justifica-se a intensão desse estudo.

EDUCAÇÃO INCLUSIVA: APORTE PARA A LEGISLAÇÃO BRASILEIRA

A Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, promulgada em 5 de outubro de 1988, em seu artigo nº. 205, trás o seguinte entendimento sobre a educação:

> “A educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da

> pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho".

Por sua vez, o artigo nº 206, diz que o ensino será ministrado com base no princípio da igualdade de condições para o acesso e permanência na escola. E o artigo nº 208, enfatiza que o dever do Estado com a Educação será efetivado mediante a garantia do atendimento educacional especializado aos portadores de deficiência, preferencialmente na rede regular de ensino, sendo o atendimento em creche e pré-escola às crianças de 0 a 5 anos de idade.

O artigo nº 213, diz respeito aos recursos públicos, e serão destinados às escolas, podendo ser dirigidos a escolas comunitárias, confessionais ou filantrópicas, definidas em lei, com a finalidade de comprovar a finalidade não lucrativa, e apliquem seus excedentes financeiros em educação. Estes são os entendimentos legais inseridos na Lei maior do país, e deve envolver em nosso ponto de vista a tipologia: **SOCIEDADE / VALORES DIVERSOS / INSTITUIÇÕES / RELAÇÃO/COM E "EM" PESSOAS**, visando no mínimo a internalização deste artigo.

Por outro lado, a **Lei nº 9.394/96**, em seu capítulo V, direciona um cuidar especificamente à Educação Especial. Vejamos o artigo 58:

> "Entende-se por educação especial, para os efeitos desta Lei, a modalidade de educação escolar, oferecida preferencialmente na rede regular de ensino, para educandos portadores de necessidades especiais".

No parágrafo primeiro do referido artigo, é sustentado que haverá, quando necessário, serviços de apoio especializado, na escola regular, para atender as peculiaridades da clientela de educação especial. E acrescenta "que o atendimento educacional será feito em classes, escolas ou serviços especializados, sempre que, em função das condições específicas dos alunos, caso não for possível a sua integração nas classes comuns do ensino regular". Tal citação é contemplada no parágrafo 2º, do mesmo artigo. A oferta da educação especial é dever constitucional do Estado, e tem seu início na faixa etária de zero a seis anos, durante a educação infantil, conforme o parágrafo 3º do artigo, ora em questão.

Os sistemas de ensino assegurarão aos educandos com necessidades especiais as seguintes condições, relacionadas nos incisos, abaixo do artigo 59, da **Lei nº 9.394/96:**

I – currículos, métodos, técnicas, recursos educativos e organizações específicas, para atender às suas necessidades;

II – terminalidade específica para aqueles que não puderem atingir o nível exigido para a conclusão do ensino fundamental, em virtude de suas deficiências, e aceleração para concluir em menor tempo o programa escolar para os superdotados;

III – professores com especialização adequada em nível médio ou superior, para atendimento especializado, bem como professores do ensino regular capacitados para a integração desses educandos nas classes comuns;

IV – educação especial para o trabalho, visando a sua efetiva integração na vida em sociedade, inclusive condições adequadas para os que não revelarem capacidade de inserção no trabalho competitivo, mediante articulação com os órgãos oficiais afins, bem como para aqueles que apresentam uma habilidade superior nas áreas artística, intelectual ou psicomotora;

V – acesso igualitário aos benefícios dos programas sociais suplementares disponíveis para o respectivo nível do ensino regular.

Os órgãos normativos dos sistemas de ensino estabelecerão critérios de caracterização das instituições privadas sem fins lucrativos, especializadas e com atuação exclusiva em educação especial, para fins de apoio técnico e financeiro pelo Poder Público. Sendo assim, cabe ao Poder Público adotar, como alternativa preferencial, a ampliação do atendimento aos educandos com necessidades especiais na própria Rede Pública Regular de Ensino, independentemente do apoio às instituições previstas, é o que referenda o artigo 60, em seu parágrafo único.

Outro aspecto a ser considerado para a Educação Inclusiva na visão deste autor, diz respeito à **Lei nº. 8.069, de 13 de julho de 1990**, que dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente, e em seu capítulo IV, se refere ao Direito à Educação, à Cultura, ao Esporte e ao Lazer, porém trataremos, neste estudo, somente ao aspecto da Educação.

Desta forma, o artigo 53 sustenta que a criança e o adolescente têm direito à educação, visando ao pleno desenvolvimento de sua pessoa, preparo para o exercício da cidadania e qualificação para o trabalho, assegurando-lhes: I - igualdade de condições para o acesso e permanência na escola; II - direito de ser respeitado por seus educadores; III - direito de contestar critérios avaliativos, podendo recorrer às instâncias escolares superiores; IV - direito de organização e participação em entidades estudantis; V - acesso à escola pública e gratuita próxima de sua residência.

Então, é direito dos pais ou responsáveis ter ciência do processo pedagógico, bem como, participar da definição das propostas educacionais, conforme o parágrafo único do referido artigo. E afirma por meio do artigo 54, que é dever do Estado assegurar à criança e ao adolescente os direitos:

I - ensino fundamental, obrigatório e gratuito, inclusive para os que a ele não tiveram acesso na idade própria; II - progressiva extensão da obrigatoriedade e gratuidade ao ensino médio;

III - atendimento educacional especializado aos portadores de deficiência, preferencialmente na rede regular de ensino; IV - atendimento em creche e pré-escola às crianças de zero a seis anos de idade; IV – atendimento em creche e pré-escola às crianças de zero a cinco anos de idade – nova redação advinda pela **Lei nº. 13.306/2016**; V - acesso aos níveis mais elevados do ensino, da pesquisa e da criação artística, segundo a capacidade de cada um; VI - oferta de ensino noturno regular, adequado às condições do adolescente trabalhador; VII - atendimento no ensino fundamental, através de programas suplementares de material didático-escolar, transporte, alimentação e assistência à saúde.

Os parágrafos 1º, 2º e 3º, referem-se, respectivamente: o acesso ao ensino é obrigatório, gratuito, e é direito público subjetivo; o não oferecimento do ensino obrigatório pelo Poder Público ou sua oferta irregular importa responsabilidade da autoridade competente, e, compete ao Poder Público recensear os educandos no ensino fundamental, fazer-lhes a chamada e zelar, junto aos pais ou responsável, pela frequência à escola.

Os artigos de nºs. 55, 56, 57 e 58, abordam a responsabilidade dos pais com a efetivação da matrícula escolar. E salienta que é de competência dos dirigentes de estabelecimentos de Ensino Fundamental comunicar ao Conselho Tutelar as ocorrências de maus-tratos, de reiteração de faltas injustificadas, de evasão escolar, dos elevados níveis de repetência, e por fim esgotados os recursos escolares, cabe ao Poder Público estimular pesquisas, experiências e novas propostas relativas a calendário, seriação, currículo, metodologia, didática e avaliação, visando à inserção das crianças e dos adolescentes excluídos do Ensino Fundamental. É obrigatório que no processo educacional exista o respeito aos valores culturais, artísticos, históricos adequados ao contexto social das crianças e dos adolescentes, garantindo a estes, o direito a liberdade da criação e o acesso às fontes de cultura.

A **Lei nº. 10.098, de 19 de dezembro de 2000**, estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida. Todavia, é bem evidente, e de maneira incipiente, a empregabilidade desta normalização no ponto de vista desse autor.

As ações voltadas para a linguagem de sinais, prevista na **Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002**, é reconhecida como meio legal de comunicação e expressão da Língua Brasileira de Sinais (Libras), e os recursos de expressão a ela associados. O sistema educacional, Federal, Estadual, Municipal e do Distrito Federal deve garantir a inclusão nos cursos de formação de Educação Especial, de Fonoaudiologia, e de Magistério, em seus níveis Médio e Superior, o ensino da Língua Brasileira de Sinais, como parte integrante dos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN's. A Língua Brasileira de Sinais, não poderá substituir a modalidade escrita da língua portuguesa.

A preocupação com as pessoas que apresentam necessidades especiais (deficiência) na **Lei nº 7.853 de 24 de outubro de 1989** refere que o procedimento de integração social, é de responsabilidade da Coordenadoria para a Integração da Pessoa Portadora de Deficiência – CORDE, e institui a tutela jurisdicional de interesses coletivos ou difusos dessas pessoas, disciplinando a atuação do Ministério Público no que define, como crimes, e outros entendimentos, citando que cabe ao Poder Público e seus órgãos, assegurar às pessoas portadoras de deficiência o pleno exercício de seus direitos básicos, inclusive dos direitos à educação, à saúde, ao trabalho, ao lazer, à previdência social, ao amparo à infância e à maternidade, e de outros que, decorrentes da Constituição e das Leis Especificas, venham propiciar seu bem-estar pessoal, social e econômico.

Os órgãos e Entidades da Administração Direta e Indireta devem dispensar, no âmbito de sua competência e finalidade, aos assuntos objetos dessa Lei, tratamento prioritário e adequado, tendente a viabilizar, sem prejuízo de outras, as seguintes medidas:

I – Na área da educação:

a) a inclusão, no sistema educacional, da Educação Especial como modalidade educativa que abranja a educação precoce, a pré-escolar, as de 1º e 2º graus, a supletiva, a habilitação e reabilitação profissionais, com currículos, etapas e exigências de diplomação própria;

b) o oferecimento obrigatório de programas de Educação Especial em estabelecimentos públicos de ensino;

c) a oferta, obrigatória e gratuita, da Educação Especial em estabelecimentos públicos de ensino;

d) o oferecimento obrigatório de programas de Educação Especial em nível pré-escolar e escolar, em unidades hospitalares e congêneres nas quais estejam internados, por prazo igual ou superior a um (um) ano, educandos portadores de deficiência;

e) o acesso de alunos portadores de deficiência aos benefícios conferidos aos demais educandos, inclusive material escolar, merenda escolar e bolsa de estudo;

f) a matrícula compulsória em cursos regulares de estabelecimentos públicos e particulares de pessoas portadoras de deficiência capazes de se integrarem ao sistema regular de ensino.

Já a legislação de **nº 8.859 de 23 de março de 1994**, trás uma nova redação ao dispositivo da **Lei nº 6.494, de 7 de dezembro de 1977**, estendendo aos alunos de Ensino Especial o direito à participação em atividades de Estágio, vejamos:

> Art. 1º - As pessoas jurídicas de Direito Privado, os órgãos de Administração Pública e as Instituições de Ensino podem aceitar, como estagiários, os alunos regularmente matriculados em cursos vinculados ao ensino público e particular. Desta forma, os alunos a que se refere o "caput" deste artigo devem, comprovadamente, estar frequentando cursos de nível superior, profissionalizante de 2º grau, ou escolas de educação especial, contemplado no parágrafo primeiro do referido artigo/lei.

Além desse conjunto de normatização e normalização em contexto de LEI, há outros instrumentos disciplinares que corroboram com a aplicabilidade dos processos verticalizados e horizontalizados acerca do olhar inclusivista para a Educação Especial, e estão contemplados pelos DECRETOS. Mas qual o entendimento sobre decreto?

> Para Meirelles, em sentido próprio e restrito, são atos administrativos da competência exclusiva dos chefes do Executivo, destinados a prover situações gerais ou individuais, abstratamente previstas de modo expresso, explícito pela legislação (MEIRELLES, 2003, p. 34).

São Decretados sobre o olhar inclusivista emanados pelo Poder Executivo Federal:

O Decreto **Nº 186/08**, aprova o texto da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e de seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova Iorque, em 30 de março de 2007. Este ato foi aprovado pelo Senador Garibaldi Alves Filho, Presidente do Senado Federal, e refere-se ao disposto no artigo 5º, § 3º, da **Constituição Federal/1988**, nos termos do artigo 48, inciso XXVIII, do Regimento Interno, enfatiza que...

Art. 1º Fica aprovado, nos termos do § 3º do art. 5º da Constituição Federal, o texto da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e de seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova Iorque, em 30 de março de 2007. **Parágrafo único**. Ficam sujeitos à aprovação do Congresso Nacional quaisquer atos que alterem a referida Convenção e seu Protocolo Facultativo, bem como quaisquer outros ajustes complementares que, nos termos do inciso I do caput do art. 49 da Constituição Federal, acarretem encargos ou compromissos gravosos ao patrimônio nacional.

Por sua vez, o Decreto **Nº 6.949/2009**, promulga a Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, assinados em Nova York, em 30 de março de 2007, dando destaque a...

> Art. 1º A Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo, apensos por cópia ao presente Decreto, serão executados e cumpridos tão inteiramente como neles se contém. E o art. 2º, são sujeitos à aprovação do Congresso Nacional quaisquer atos que possam resultar em revisão dos referidos diplomas internacionais ou que acarretem encargos ou compromissos gravosos ao patrimônio nacional, nos termos do art. 49, inciso I, da Constituição.

Já o Decreto **Nº 6.094/07**, dispõe sobre a implementação do Plano de Metas Compromisso Todos pela Educação, pela União Federal, em regime de colaboração com Municípios, Distrito Federal e Estados, e a participação das famílias e da comunidade, mediante programas e ações de assistência técnica e financeira, visando a mobilização social pela melhoria da qualidade da educação básica.

A preocupação com o acompanhamento das diretrizes de governo é vista pelo Decreto **Nº 6.215/07**, quando institucionaliza o Comitê Gestor de Políticas de Inclusão das Pessoas com Deficiência – CGPD. Dispõe sobre a implementação do Plano de Metas Compromisso Todos pela Educação, e evidencia o Estabelecimento de Compromisso pela Inclusão das Pessoas com Deficiência, com vistas à implementação de ações de inclusão das pessoas com deficiência, por parte da União Federal, em regime de cooperação com Municípios, Estados e Distrito Federal, institui o Comitê Gestor de Políticas de Inclusão das Pessoas com Deficiência - CGPD, dando as seguintes providências:

Art. 1º Fica estabelecido o Compromisso pela Inclusão das Pessoas com Deficiência, com o objetivo de conjugar esforços da União, Estados, Distrito Federal e Municípios em proveito da melhoria das condições para a inclusão das pessoas com deficiência na sociedade brasileira.

Parágrafo único. Os entes participantes do Compromisso atuarão em colaboração com as organizações dos movimentos sociais, com a comunidade e com as famílias, buscando potencializar os esforços da sociedade brasileira na melhoria das condições para a inclusão das pessoas com deficiência.

Art. 2º O Governo Federal, atuando diretamente ou em regime de cooperação com os demais entes federados e entidades que se vincularem ao Compromisso, observará, na formulação e implementação das ações para inclusão das pessoas com deficiência, as seguintes diretrizes.

I - ampliar a participação das pessoas com deficiência no mercado de trabalho, mediante sua qualificação profissional;

II - ampliar o acesso das pessoas com deficiência à política de concessão de órteses e próteses;

III - garantir o acesso das pessoas com deficiência à habitação acessível;

IV - tornar as escolas e seu entorno acessíveis, de maneira a possibilitar a plena participação das pessoas com deficiências;

V - garantir transporte e infraestrutura acessíveis às pessoas com deficiência;

VI - garantir que as escolas tenham salas de recursos multifuncionais, de maneira a possibilitar o acesso de alunos com deficiência.

Art. 3º A vinculação do Município, Estado ou Distrito Federal ao Compromisso pela Inclusão das Pessoas com Deficiência far-se-á por meio de termo de adesão voluntária cujos objetivos retratarão as diretrizes estabelecidas neste decreto.

Parágrafo único. A adesão voluntária de cada ente federativo ao Compromisso gera para si a responsabilidade de priorizar medidas visando à melhoria das condições para a inclusão das pessoas com deficiência em sua esfera de competência.

Art. 4º Podem colaborar com o Compromisso, em caráter voluntário, outros entes, públicos e privados, tais como organizações da sociedade civil, fundações, entidades de classe empresariais, igrejas e entidades confessionais, famílias, pessoas físicas e jurídicas que se mobilizem para a melhoria das condições de inclusão das pessoas com deficiência.

Art. 5º Fica instituído o Comitê Gestor de Políticas de Inclusão das Pessoas com Deficiência - CGPD, com o objetivo de promover a articulação dos órgãos e entidades

envolvidos na implementação das ações relacionadas à inclusão das pessoas com deficiência, resultantes do Compromisso de que trata o art. 1º, assim como de realizar o monitoramento e avaliação dessas ações.

§ 1º O Comitê Gestor será composto pelos seguintes órgãos: I - Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República, que o coordenará; II - Ministério da Educação; III - Ministério da Saúde; IV - Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome; V - Ministério das Cidades; VI - Ministério do Trabalho e Emprego; VII - Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão.

§ 2º O Secretário Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República designará os representantes indicados pelos titulares dos órgãos referidos no § 1º e estabelecerá a forma de atuação e de apresentação de resultados pelo Comitê Gestor.

§ 3º O apoio administrativo e os meios necessários à execução dos trabalhos do Comitê Gestor serão fornecidos pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República.

§ 4º A participação no Comitê Gestor é de relevante interesse público e não será remunerada.

O benefício de prestação continuada da assistência social devido à pessoa com deficiência e ao idoso é regulamentado pelo Decreto **Nº 6.214/07,** conforme o teor da **Lei nº 8.742**, de 7 de dezembro de 1993, e a **Lei nº 10.741,** de 1º de outubro de 2003, acresce parágrafo ao art. 162 do **Decreto nº 3.048**, de 6 de maio de 1999, e dá outras providências.

Outro aspecto relevante à Educação Inclusiva é tratado pelo Decreto **Nº 6.571/08**, que dispõe sobre o atendimento educacional especializado, regulamenta o parágrafo único do art. 60 da **Lei nº 9.394**, de 20 de dezembro de 1996, e acrescenta dispositivo ao **Decreto nº 6.253**, de 13 de novembro de 2007.

A necessidade da língua de sinais é contemplada pelo Decreto **Nº 5.626/05**, que regulamenta a **Lei nº 10.436**, de 24 de abril de 2002, e reforçando o corpo do art. 18 da **Lei nº 10.098**, de 19 de dezembro de 2000.

O Decreto **nº 2.208/97** regulamenta o parágrafo 2º do art. 36 e os arts. 39 a 42 da **Lei 9.394**, de 20/12/1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. E correlaciona o teor deste ao **Decreto nº 2.406** - 27/11/1997, em seu art. 2. (Centro de Educação Tecnológica), regulamenta a **Lei 8948**, de 08/12/1994.

A Política Nacional para a Integração da Pessoa Portadora de Deficiência é consolidada pelo Decreto **Nº 3.298/99**, que regulamenta a **Lei nº 7.853**, de 24 de outubro de 1989, a qual dispõe sobre normas de proteção, e...: Art.1º A Política Nacional para a Integração da Pessoa Portadora de Deficiência compreende o conjunto de orientações normativas que objetivam assegurar o pleno exercício dos direitos individuais e sociais das pessoas portadoras de deficiência; Art.2º Cabe aos órgãos e às entidades do Poder Público assegurar à pessoa portadora de deficiência o pleno exercício de seus direitos básicos, inclusive dos direitos à educação, à saúde, ao trabalho, ao desporto, ao turismo, ao lazer, à previdência social, à assistência social, ao transporte, à edificação pública, à habitação, à cultura, ao amparo à infância e à maternidade, e de outros que, decorrentes da Constituição e das leis, propiciem seu bem-estar pessoal, social e econômico, e Art. 3º Para os efeitos deste Decreto considera-se: I - deficiência – toda perda ou anormalidade de uma estrutura ou função psicológica, fisiológica ou anatômica que gere incapacidade para o desempenho de atividade, dentro do padrão considerado normal para o ser humano; II - deficiência permanente – aquela que ocorreu ou se estabilizou durante um período de tempo suficiente para não permitir recuperação ou ter probabilidade de que se altere, apesar de novos tratamentos; III - incapacidade – uma redução efetiva e acentuada da capacidade de integração social, com necessidade de equipamentos, adaptações, meios ou recursos especiais para que a pessoa portadora de deficiência possa receber ou transmitir informações necessárias ao seu bem-estar pessoal e ao desempenho de função ou atividade a ser exercida.

O transporte gratuito é garantido por meio do Decreto **Nº 914/93**, institui Política Nacional para a Integração da Pessoa Portadora de Deficiência, correlacionando a **Lei nº 8.899**, de 29/06/1994, passe livre em transporte interestadual (deficientes).

O Fundo de Manutenção e Desenvolvimento do Ensino Fundamental e de Valorização do Magistério é tratado pelo Decreto **Nº 2.264/97**, que regulamenta a **Lei 9.424**, De 24/12/1996, em âmbito Nacional.

O Conselho Nacional dos Direitos da Pessoa Portadora de Deficiência – CONADE, vinculado ao Ministério da Justiça é criado pelo Decreto **Nº 3.076/99.**

O transporte de pessoas portadoras de deficiência no sistema de transporte coletivo interestadual é institucionalizado por meio do Decreto **Nº 3.691/00**, que regulamenta a **Lei no 8.899**, de 29 de junho de 1994, conforme os artigos:

> Art. 1º As empresas permissionárias e autorizatárias de transporte interestadual de passageiros reservarão dois assentos de cada veículo, destinado a serviço

> convencional, para ocupação das pessoas beneficiadas pelo art. 1º da **Lei no 8.899**, de 29 de junho de 1994, observado o que dispõem as **Leis nºs 7.853**, de 24 de outubro de 1989, **8.742**, de 7 de dezembro de 1993, **10.048**, de 8 de novembro de 2000, e os **Decretos nºs 1.744**, de 8 de dezembro de 1995, e **3.298**, de 20 de dezembro de 1999. Art. 2º O Ministro de Estado dos Transportes disciplinará, no prazo de até trinta dias, o disposto neste Decreto.

As atividades do Conselho Nacional de Combate à Discriminação no âmbito da Federação - é regulamentada - pelo Decreto **Nº 3.952/01.**

Já o Decreto **Nº 5.296/04**, regulamenta as Leis nºs **10.048**, de 8 de novembro de 2000, que dá prioridade de atendimento às pessoas que especifica, e **10.098**, de 19 de dezembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida.

A promulgação da Convenção Interamericana para a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Pessoas Portadoras de Deficiência é cuidadosamente regulamentada pelo Decreto **Nº 3.956/01.**

Em nível de **Portarias**, que se interligam as Leis e aos Decretos com a finalidade de regimentar ou dar maior praticidade a aplicabilidade destes instrumentos, teremos:

A Portaria **nº 976/06**, dispõe sobre os critérios de acessibilidade aos eventos do Ministério da Educação, conforme **Decreto 5.296** de 2004.

A recomendação à inclusão da disciplina "ASPECTOS ÉTICO-POLITICO EDUCACIONAIS DA NORMALIZAÇÃO E INTEGRAÇÃO DA PESSOA PORTADORA DE NECESSIDADES ESPECIAIS", prioritariamente, nos cursos de Pedagogia, Psicologia e em todas as Licenciaturas, é a preocupação da Portaria **nº 1.793/94**, em seu art. 1º. E no art. 2º da mesma Portaria, há a Recomendação para a inclusão de conteúdos relativos aos aspectos– Ético–Políticos–Educacionais da Normalização e Integração da Pessoa Portadora de Necessidades Especiais nos cursos do grupo de Ciência da Saúde (Educação Física, Enfermagem, Farmácia, Fisioterapia, Fonoaudiologia, Medicina, Nutrição, Odontologia, Terapia Ocupacional), no Curso de Serviço Social e nos demais cursos superiores, de acordo com as suas especificidades. Por fim, o art. 3º. Recomendar a manutenção e expansão de estudos adicionais, cursos de graduação e de especialização já organizados para as diversas áreas da Educação Especial.

Já ações de acessibilidade são tratadas por meio da Portaria **nº 3.284/03**, que dispõe sobre requisitos de acessibilidade de pessoas portadoras de deficiências, para instruir os processos de autorização e de reconhecimento de cursos, e de credenciamento de instituições.

A criação da Comissão Brasileira do Braille vinculada ao Ministério da Educação / Secretaria de Educação Especial (SEESP), foi instituída pela Portaria **nº 319/99**, e o Regulamento Interno da Comissão Brasileira do Braille, foi regimentado por meio da Portaria **nº 554/00**.

O Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, por meio da Portaria **nº 8/01**, resolve:

Art. 1° Os órgãos e entidades da Administração Pública Federal direta, autárquica e fundacional que tenham condições de proporcionar experiência prática na linha de formação, podem aceitar, como estagiários, pelo prazo máximo de vinte e quatro meses, alunos regularmente matriculados e que venham frequentando, efetivamente, cursos de educação superior, de ensino médio, de educação profissional de nível médio ou de educação especial, vinculados à estrutura do ensino público e particular, oficiais ou reconhecidos.

§ 1° O estágio, sob-responsabilidade e coordenação da instituição de ensino e controlado pela unidade de recursos humanos do órgão ou entidade solicitante, será planejado, executado, acompanhado e avaliado em conformidade com os currículos e deverá propiciar complementação de ensino e aprendizagem aos estudantes, constituindo-se em instrumento de integração, de aperfeiçoamento técnico-cultural, científico e de relacionamento humano.

§ 2° Somente poderão ser aceitos estudantes de cursos cujas áreas estejam relacionadas diretamente com as atividades, programas, planos e projetos desenvolvidos pelo órgão ou entidade nos quais se realizar o estágio.

Mas qual o entendimento sobre Portaria:

> Ato por meio do qual o titular do Órgão determina providências em caráter administrativo, com vistas a estabelecer normas referentes à organização, à ordem e ao funcionamento de serviço ou procedimentos para o próprio Órgão e/ou a outros Órgãos da Administração Pública, que da Administração Direta ou Indireta, assim como, norteia o cumprimento de dispositivos legais e disciplinares. (MENEZES, 2007, p. 27).

E se tratando de **Resoluções**, que é o instrumento que se destina a disciplinar assunto de interesse interno, no caso desse estudo, emanado pelo Congresso Nacional, ou advindo pelo Conselho de Ministros. Ressalta-se que as resoluções não podem contrariar os regulamentos e os regimentos, mas explicá-los.

A **Resolução nº 4/09**, institui as Diretrizes Operacionais para o Atendimento Educacional Especializado na Educação Básica, modalidade Educação Especial.

Por sua vez, as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena, são disciplinadas por meio da **Resolução CNE/CP nº 1/02**.

As Diretrizes Nacionais para a educação de alunos que apresentem necessidades educacionais especiais, na Educação Básica, em todas as suas etapas e modalidades, são disciplinadas por meio da **Resolução CNE/CEB nº 2/01**.

Em relação à duração e a carga horária dos cursos de licenciatura, de graduação plena, de formação de professores da Educação Básica em nível superior é disciplinado pela **Resolução CNE/CP nº 2/02.**

O prazo de conclusão do curso de graduação, e a autorização para a concessão de dilatação de prazo de conclusão do curso de graduação aos alunos portadores de deficiência física, afecções congênitas ou adquiridas, é instrumento disciplinado pela **Resolução nº 02/81**.

E por fim, a **Resolução nº 05/87**, altera a redação do Art. 1º da Resolução nº 2/81, do Conselho Federal de Educação, passando a vigorar.

> Art. 1º. Ficam as Universidades e os Estabelecimentos Isolados de Ensino Superior autorizados a conceder dilatação do prazo máximo estabelecido para conclusão do curso de graduação, que estejam cursando, aos alunos portadores de deficiências físicas assim como afecções, que importem em limitação da capacidade de aprendizagem. Tal dilatação poderá ser igualmente concedida em casos de força maior, devidamente comprovados, a juízo da instituição.

Além desse conjunto de regulamentação há o **AVISO CIRCULAR nº 277/96**, dirigido aos Reitores das IES solicitando a execução adequada de uma política educacional dirigida aos portadores de necessidades especiais.

Por fim, e não menos relevante no entendimento do ator desse estudo, relata-se o ponto de vista sobre a coletânea de documentos em Nível Internacional que abordam a respeito da preocupação ao público assistido pelo olhar inclusivista: Convenção da ONU sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência 2007; Carta para o Terceiro Milênio; Declaração de Salamanca; Conferência Internacional do Trabalho; Convenção da Guatemala. Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes e Declaração Internacional de Montreal sobre Inclusão.

Esse conjunto de normatização e normalização estão contemplados pelo acervo documental da Secretaria de Educação Especial (Seesp) do Ministério de Educação, órgão destinado a desenvolver programas, projetos e ações a fim de implementar no Brasil a Política

Nacional de Educação Especial, e que se destina aos alunos considerados público-alvo da educação especial, sendo eles, aqueles com deficiência, transtornos globais de desenvolvimento e com altas habilidades/superdotação.

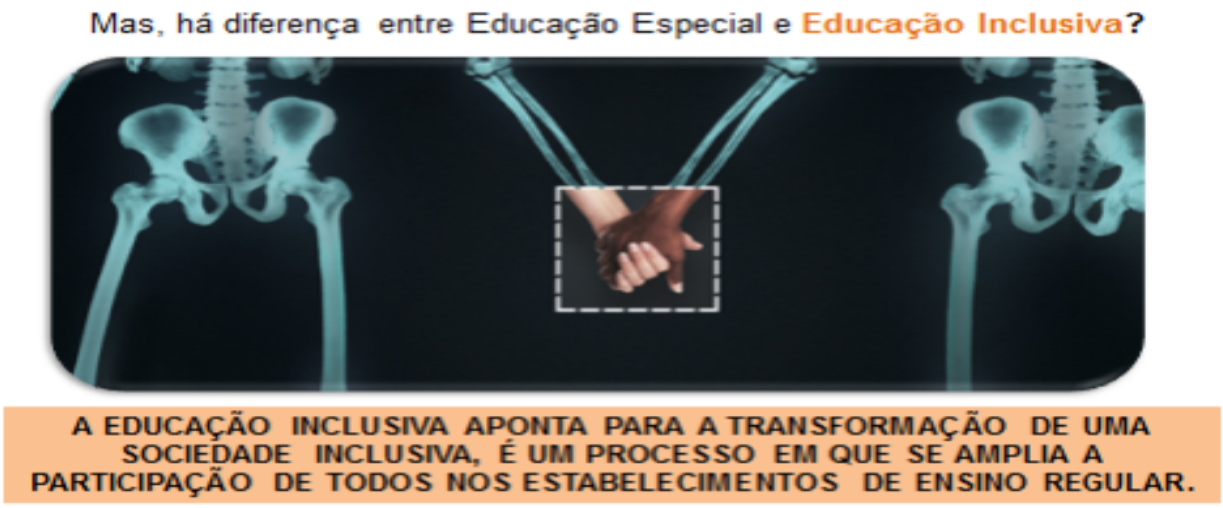
MAS O QUE É EDUCAÇÃO INCLUSIVA?

Pode ser compreendida como uma mudança repentina em sentido institucional, e consiste:
FIM DO IGUAIS X DIFERENTES X NORMAIS X DEFICIENTES.

É UMA EDUCAÇÃO VOLTADA PARA A CIDADANIA GLOBAL, PLENA, LIVRE DE PRECONCEITOS E QUE RECONHECE E VALORIZA AS DIFERENÇAS.

Mas, há diferença entre Educação Especial e Educação Inclusiva?

Educação especial é uma modalidade de ensino que visa promover o desenvolvimento das potencialidades de pessoas portadoras de necessidades especiais, condutas típicas ou altas habilidades, e que abrange os diferentes níveis e graus do sistema de ensino.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa direção, como parte importante do pensar sobre Educação Inclusiva, é necessário refletir acerca do artigo 1º da **LDBEN Nº 9.394/1996**, que afirma que a educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais. Este conjunto de intenções é direcionado a disciplinar a educação no âmbito escolar. Mas, a educação escolar deverá vincular-se ao mundo do trabalho e à prática social. O artigo analisa o conteúdo inserido no **art. 58/LDBEN**, que classifica Educação Especial: [como modalidade de educação escolar, oferecida, preferencialmente, na rede regular de ensino, para educando portadores de necessidades especiais].

Em síntese, a Educação Inclusiva, vai muito além do pensar aos portadores de necessidades especiais. "É um processo de inclusão social"... "De equidade social"... "É um dever em um país de Estado Democrático de Direito". Professor Augusto Menezes.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

BRASIL. Ministério da Educação. Publicações MEC/Secretaria de Educação Especial/Legislação Específica/Documentos Internacionais. Disponível: http://portal.mec.gov.br/secretaria-de-educacao-especial-sp-598129159/legislacao. Acesso (Agosto a Dezembro de 2017).

ILUSTRAÇÕES. Disponíveis em: http://educacaoinclusivaemfoco.com.br/os-beneficios-da-escola-inclusiva/. Acesso (Agosto a Dezembro de 2017). E copilados em formato de *slides* pelo autor do artigo.

MEIRELLES, Hely Lopes. Direito Administrativo Brasileiro. Malheiros, São Paulo, 2003.

MENEZES, Joaquim Augusto Souza. Negócios Públicos II. Belém – Pará. Universidade da Amazônia. EAD. 2007.

MINHA CASA É UM MUSEU:

UMA PROPOSTA PARA O ENSINO DE ARTE NO MUNICÍPIO DE ABAETETUBA-PA.

Jorge Fernando Lobato Sarges[250]. (UFPA)

RESUMO

A presente pesquisa nasce davivência em aulas de Artes na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Irmã Stella Maria na cidade de Abaetetuba-PA, com turmas do ensino fundamental (de 6º ao 8ºano). Tem como objetivo propor um ensino de Arteno ambiente escolar a partir do diálogo entre conteúdo curricular e a produção artística local, dando visibilidade aos artistas de Abaetetuba e sua produção. Deste modo, discorre sobre a importância da apropriaçãoda arte local pelo professor,bemcomodo conhecimento gerado pela mesma e seu potencial de colaboração para oensino de Arte, e da necessidade do professor (re)conhecer a produção artísticade sua cidade e junto com os alunos levar ao conhecimento da comunidade, para fins de reconhecimento, valorização e para fins didáticos do ensino de Arte. Para isso utilizamos como estratégia de identificação, uma placa com a inscrição ***Minha casa é um museu***, na casa dos artistas da cidade, como forma de criar pontos de referências paraprofessores, estudantes e para pessoas que visitam a cidade. Criamos ainda, a partir do mapa da cidade, o mapa das artes com a localização de cada ponto identificado que poderá servir como material didático para professores e alunos.

Palavras-chave: (re)conhecer. Arte local. Ensinode arte.

[250]Artista Visual, professor de Artes da SEDUC-PA, licenciado em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará, especialista em Educação Especial e Inclusiva pela Faculdade Panamericana, especialista em Educação de Jovens e Adultos pelo PROEJA/PRONATEC/ UFPA, mestrando em Artes pelo PROF-ARTES UDESC/UFPA.

ABSTRACT

The present research is born from the experience in Arts classes at the State School of Elementary and Middle School Sister Stella Maria in the city of Abaetetuba-PA, with classes of elementary education (from 6th to 8th grade). Its aim is to propose an education of Art in the school environment from the dialogue between curricular content and the local artistic production, giving visibility to the artists of Abaetetuba and its production. In this way, it discusses the importance of the appropriation of the local art by the teacher, as well as the knowledge generated by it and its potential of collaboration for the teaching of Art, and the teacher's need to (re) know the artistic production of his city and together with the students bring to the knowledge of the community, for purposes of recognition, appreciation and for didactic purposes of teaching Art. For that we use as identification strategy, a sign with the inscription Minha casa is a museum, in the house of the artists of the city, as a way of creating reference points for teachers, students and for people who visit the city. We also create, from the city map, the map of the arts with the location of each identified point that can serve as teaching material for teachers and students.

Keywords: (re)cognize. Local art.Teachingof art.

Apresentação

Arte é arte em qualquer parte do mundo. Isso não quer dizer que arte seja tudo igual. Muito pelo contrário. Quer dizer que cada lugar tem sua própria arte, que não pode ser considerada mais ou menos importante, mais ou menos arte. Onde há arte é sinal que ali existe vida, pensamento, reflexão, conhecimento, política, questionamento, indignação, etc...

Neste artigo proponho-me a falar um pouco sobre a arte do meu lugar, do meu terreiro[251]. A arte e a cultura de Abaetetuba que me mundiou[252] e me abriu muitas possibilidades, como a de ver o meu lugar com outros olhos compartilhar um pouco do que temos de bom.

Assim como qualquer outro lugar, Abaetetuba tem seus problemas, sociais, políticos, econômicos etc., e não pretendo fingir que não existem, mas, no momento, não vem ao caso divulgar, pois a imprensa já faz isso muito bem.

[251] Terreiro:O espaço entorno da casa, capinado e limpo, quintal. (Glossário Abaetetubense palavras e expressões do linguajar regional). Jorge Machado, Alquimia, 2005.
[252]Mundiar: 1. Magnetizar, assombrar. Poder que certos animais tem de hipnotizar ou imobilizar, encantar.

Tomando como uma das bases teóricas de nossa abordagem a obra de Flavia Maria Cunha Bastos ***Arte educação baseada na comunidade***, discutimos sobre a valorização da cultura local e os recursos disponíveis na comunidade. Pretendo apresentar no primeiro momento, um pouco do encantamento da cidade de Abaetetuba, minha relação com esta cidade onde moro desde os nove anos de idade, as experiências artísticas vividas na referida cidade que me levaram a seguir pelos caminhos da arte.

No segundo momento, apresentaremos algumas experiências com o ensino de arte na escola e a importância da valorização e utilizaçãodos conteúdos da arte local de Abaetetuba.

E no terceiro e último momento, apresentamos como desdobramento e produto metodológico para o ensino de arte, a intervenção ***Minha casa é um museu*** que servirá como material didático para professores e alunos na busca por pontos de referência da arte e da cultura local no município de Abaetetuba.

Abaetetuba, a nossa cidade...

O lugar de onde falo hoje é Abaetetuba, também conhecida como "a capital mundial do brinquedo de miriti". Assim como cada um dos mais de cem municípios do imenso estado do Pará, Abaetetuba tem suas riquezas artístico-culturais que se apresentam nas mais diversas linguagens.

Foi nesse universo que me vi mergulhado a partir dos nove anos de idade, quando minha família mudou-se para esta cidade. Primeiramente, enfeitiçado pelo som das bandas de música que tocavam nos coretos da praça matriz em decorrência da festividade da padroeira da cidade Nossa Senhora da Conceição, enquanto os "piquenos" da minha idade se embriagavam nas barquinhas se balançando de um lado para o outro, eu ficava ali, horas e horas parado, cercado pelo vai-e-vem das pessoas que passeavam no arraial, ouvindo a banda tocar seus mambos e dobrados, estático, inebriado, como o pescador encantado pelo canto da sereia.

Eu nem sabia, mas já sinalizava ali uma paixão pela arte na linguagem musical, o que me levou a frequentar a única escola de música existente na época, a qual funcionava em um dos casarões mais antigos da cidade. Hoje funciona em outro espaço menos encantado, mas nem por isso menos importante.

Após alguns anos, ainda na adolescência, com o objetivo de ganhar uns trocados para ajudar nas despesas de casa, comecei a pintar brinquedos de miriti no ateliê improvisado do

meu vizinho, que funcionava no fundo do quintal de sua casa. Foi aí que passei a observar, de forma mais consciente, meu gosto pelas artes. A partir de então,passei a me dedicar também ao desenho, fazendo algo que misturava um pouco de observação com o instintivo. Segundo Perissé[253] (2012) "Outro grau de conhecimento é proveniente do saber-fazer. Aprendemos a fazer coisas, e vamos nos tornando conhecedores da feitura. Conhecer, aqui, é ter colocado a mão na massa."

Outra experiência que considero bem significativa foi ter trabalhado com um dos artistas da cidade, Aldino Vilhena (Dino). É um artista autodidata, pintor, desenhista, escultor e especialista em pinturas de igreja. Fizemos juntos trabalhos de confecção de grandes arcos comemorativos que decoravam as ruas em festividades religiosas.

Hoje refletindo a respeito desse primeiro percurso, penso que apesar de não ter me tornado um grande músico como eu gostaria, nem um grande artesão, ou um grande pintor, percebo que eu estava mesmo era experimentando, e reconheço o quanto essas experimentações nessa fase da minha vida foram fundamentais para minha formação enquanto pessoa, enquanto ser humano e, de certa forma, influenciaram minhas escolhas profissionais.

Abaetetuba, assim como muitos municípios da Pará e do Brasil, tem grande potencial artístico, e isso é muito natural e espontâneo. Somos contemplados com uma grande riqueza de artistas que atuam nas mais diversas linguagens (música, artesanato, pintura, teatro, dança, literatura, etc), porém, ainda é muito vasqueiro[254] o incentivo e o fomento para que essa produção artística apareça e para a aproximação desta com o público.

Hoje o mundo já conhece Abaetetuba como *"A Capital Mundial do Brinquedo de Miriti"*, porém essa arte do miriti que chega até a capital Belém do Pará pode ser considerada apenas a ponta de um iceberg cultural que é Abaetetuba, chamada por Gomes, 2013, de "Cidade da Arte" em sua tese de doutorado.

Paes Loureiro, em um dos seus diálogos, afirma, e eu confirmo, que Abaetetuba tem uma grande vocação em fazer as pessoas sonharem. Em um primeiro momento, seu grande signo era a cachaça, a qual tem, entre suas "funções", fazer o homem sonhar. Depois essa possibilidade de sonhar se apresenta em forma de brinquedo de miriti. A cachaça, porém, faz

[253]Gabriel Perissé, 2012, p.7
[254]Vasqueiro: coisarara, pouco comum, que é difícil de encontrar.Glossário Abaetetubense palavras e expressões do linguajar regional. Jorge Machado, Alquimia, 2005.

apenas o homem adulto sonhar e o brinquedo de miriti faz o adulto e a criança sonharem. Logo vemos, então, que o alcance da embriaguez do brinquedo é bem maior.

Em 2003, ao ingressar no então curso de Licenciatura em Educação Artística-Artes Plásticas na Universidade Federal do Pará, pudeconhecer novos mundos e ver com outros olhos a minha origem. Entre os muitos mundos que conheci um deles foi o museu. Entrei pela primeira vez no Museu do Estado do Pará (MEP), epude perceber a falta que pode fazer um espaço para apreciação/fruição e de experiência estética pelo olhar e pelo contato mais íntimo e reflexivo com a arte e com artistas, ou mesmo para uma visita "sem compromisso".

Hoje, passados quase quinze anos, Abaetetuba ainda não tem um museu. Assim, um dos poucos lugares que temos para o ensino, a experimentação, a reflexão, a apreciação da arte são as escolas. Por isso resolvi, enquanto artista/professor, me apropriar deste espaço para proporcionar vivências com a arte entre os artistas e os alunos.

É a partir dessa experiência que almejo proporcionar no ambiente escolar mais um espaço de vivência e experimentação artística. É desse lugar que nasce o projeto "Minha casa é um museu"

Professor, o elo entre a Escola e a Arte local

Muito ouvimos falar em crise na educação e essa crise se manifestade diversas formas com diversos fatores e em conceitos e contextos diferentes como afirma Cortella no livro A Escola e o Conhecimento:

> A crise na educação tem raízes estruturais históricas e se manifesta de formas diversas em conjunturas específicas: confronto de ensino laico X ensino confessional, conteúdos e metodologias, adequação e novas ideologias, democratização do acesso, gestão democrática, educação geral X formação especial, seriação X ciclos, progressão continuada X aprovação automática, educação de jovens e adultos, escolaridade reduzida, público X privado, baixa qualidade de ensino, movimentos corporativos carecendo de greves constantes e prolongadas, despreparo dos educadores, evasão e retenção escolar; estes e outros motivos de crise ganham agudização episódica em oportunidades variadas por todo o século passado e adentraram ainda vigorosas neste século em nosso país. (CORTELLA, 2016, p.15)

Todas essas faces da chamada crise na educação apresentadas por Cortella, são reais e muito presentes em nossa vida docente. Muitos desses elementos que compõem a crise na educação estão diretamente ligados ao fato de o processo educacional ter se tornado excessivamente tecnicista, superficial e frio, ainda como herança do Taylorismo, que via a educação e os estudantes como matéria-prima a ser trabalhada para atender a industrialização, ou seja, a escola passa a oferecer uma"formação instrumental, voltada para o mercado;

portanto, trata-se de uma escola que não está voltada para o desenvolvimento humano." (MOSÉ, 2013, p. 49). Logo, nesta escola não havia espaço para a subjetividade e tão pouco para arte, que passa ser vista como a antítese da ciência, como ainda o é para muitoshoje. Porém,apesar de certa descrença que muitos colocam na subjetividade,Elliot E. Eisnernos apresenta a arte como um antídoto para nos ajudar a amenizar essa crise.

> A nossa área, a área da educação, estabeleceu suas práticas numa plataforma de conhecimento cientificamente fundamentado, pelo menos enquanto aspiração. As artes e o talento artístico,enquanto fontes de práticas educacionais melhoradas, são consideradas, na melhor das hipóteses, um retroceder, um tribunal de última instância, algo a que se recorre quando não há ciência para fornecer direção. Acredita-se que nenhuma área que procure a respeitabilidade profissional pode depender de tal princípio indigno de confiança. (EISNER,2008).

Por algum tempo me prendi à falta de recursos para o ensino de arte na escola. Historicamente, no Brasil, a arte, enquanto disciplina escolar, nunca teve muitos investimentos e acreditava que isso praticamente impossibilitava um desenvolvimento efetivo da disciplina neste ambiente.

A falta de um espaço adequado, de materiais, de um tempo maior para desenvolver as atividades práticas, quase sempre nos frustra enquanto professores de arte na escola. Porém, é necessário (re)aprender a reelaborar nossa dor em arte. Precisamos aprender a otimizar nossas faltas e transformá-las em resultados positivos. Precisamos olhar com mais atenção o conteúdo que temos e que deve ser explorado em qualquer que seja nossa realidade enquanto ser participante de um sistema de ensino/aprendizagem. A escola não pode estar isolada do seu contexto

> Saberes que são ministrados isoladamente, cada um retratando um fragmento do saber que nunca se relaciona com os outros e com a vida, que, em si mesma, é extremamente articulada e complexa. Os conteúdos ficam tão fragmentados que levam os alunos a acreditar que estudam para os professores, para os pais, e não para si mesmos, para suas vidas (MOSÉ, 2013, p. 49)

Estamos sempre em busca de metodologias que possam trazer melhores resultados no processo de ensino/aprendizagem. No ensino de arte não poderia ser diferente, enele temos um detalhe a mais: a subjetividade de cada sujeito de cada processo, de cada situação. O professor de arte ou de qualquer outra disciplina, deve estar bastante atento e ter a sensibilidade de perceber as nuances de cada momento com os alunos. Devemos saber nos apropriar do conhecimento que os alunos trazem consigo.

Já é bem conhecida a situação em que professores da rede pública desenvolvem suas atividades docentesem situações bem precárias. Isso ocorre por diversos motivos, a exemplo disto, a grande extensão territorial do estado Pará faz com que as áreas mais distantes da

capital fiquem apenas com as sobras dos recursos. E essa realidade não é um privilégio da educação.

Em Abaetetuba não é diferente. Todos os dias somos desafiados pelos mesmos problemas que muitos professores de arte vivem em diferentes cidades do Pará e do Brasil. Poderíamos citar vários, mas, por questões práticas vamos relembrar os mais enfáticos: tempo reduzido, número de aulas semanais reduzido em relação às outras disciplinas, falta de local apropriado para aulas práticas dentro da escola, falta de materiais para algumas experimentações, falta de espaços como museus e galerias para visitação e fruição.

Limitado por estas faltas, por muitas vezes deixava de realizaratividades que considero importantes para a prática de um ensino de arte mais efetivo.Com efeito, isso nos torna cegos para o que temos, ricos recursos que estãopróximos de nós e à nossa disposição.

A partir de algumas indagações internas e externas, em diálogos com artistas/professores mais experientes, despertei para o que minha cidade me oferece enquanto conteúdo artístico e para o ensino de arte na escola (e fora dela também). Desprezei a ideia do que não temos e apropriei-me do que temos, do que está ao alcance e eu, enquanto artista/professor não dava a devida atenção.

Sempre tivemos à nossa disposição as obras dos poetas/escritores, compositores, artesãos, os cordões de bois e pássaros, os grupos de folia, de folia de reis, os grupos folclóricos, grupos de teatro, os artistas visuais, pintores, escultores, músicos tradicionais e contemporâneos, a carpintaria naval, as lendas próprias do município, a história dos engenhos de cana-de-açúcar. Conteúdo que está tão próximo e o tornamos tão distante. Todo esse arcabolso pode e deve ser utilizado como conteúdo para o ensino de arte nas escolas.

Na verdade, passei a intensificar algo eu já fazia, mas com pouca frequência. Passeia a evidenciar mais nos conteúdos das aulas de arte, a produção dos artistas locais de Abaetetuba, realizando atividades de interação entre os artistas locais e a escola, em alguns momentos levando os artistas até a escola e, em outros momentos, levando os alunos até a casa/ateliê dos artistas da cidade.

Muitos alunos até sabem que o vizinho é um artesão, um músico, um carpinteiro naval, mas não o vê como um artista e tão pouco como alguém que pode ensinar alguma algo a eles. Cabe, pois, ao professor abrir os olhos dos alunos para tudo isso.

Esta prática já é contempladanos documentos que regem o ensino formal brasileiro, desde a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBN) DE 1996, passando pelos

Parâmetros Curriculares Nacionais de 1998, até o documento mais recente a Base Nacional Comum Curricular de 2017, que orientam no sentido de reconhecer e se apropriar da cultura local do contexto da comunidade onde a escola está inserida.

No artigo 26 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de (LDBN 9.394/1996)vemos:

> **Art. 26**. Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos.
>
> § 1º Os currículos a que se refere o *caput* devem abranger, obrigatoriamente, o estudo da língua portuguesa e da matemática, o conhecimento do mundo físico e natural e da realidade social e política, especialmente do Brasil.
>
> 27§ 2º O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.

No mais recente documento que orienta a educação brasileira a Base Nacional Comum Curriculartemos:

> No Ensino Fundamental – Anos Finais, é preciso assegurar aos alunos a ampliação de suas interações com manifestações artísticas e culturais nacionais e internacionais, de diferentes épocas e contextos. Essas práticas podem ocupar os mais diversos espaços da escola, espraiando-se para o seu entorno e favorecendo as relações com a comunidade. (BNCC, 2017, p.163)

A competência nº 9, específica de arte para o ensino fundamental propõe analisar e valorizar o patrimônio artístico nacional e internacional, material e imaterial, com suas histórias e diferentes visões de mundo. Dentre as muitas habilidades para esta competência, é exigido que o aluno reconheça a analise a influência de distintas matrizes estéticas e culturais das artes visuais nas manifestações artísticas das culturas locais, regionais e nacionais. Para além disto, o aluno deve reconhecer algumas categorias do sistema das artes visuais, tais como, museus, galerias, instituições, artesãos, curadores etc.

A partir desta competência e das habilidades correspondentes, percebemos a necessidade de estreitar a relação entre o ensino da arte e o fazer arte no cotidiano escolar.

Ao perceber que a arteapresentada está relacionada com um tema mais próximo, o aluno a entende como algo mais palpável, mais real, e consequentemente mais interessante. É necessário praticar mais a relação daquilo que ensinamos na escola com a vida, com o dia a dia dos alunos, o que, no entendimento de Daniel (2009) ao citar Delpit (2003) é quando“o envolvimento dos professores da história de seus alunos e de suas comunidades poderá

dinamizar o currículo e, evitar que os professores se “esgotem no esforço de fazer com que o ensino seja vital, atraente e eficaz” (DANIEL 2009)

Nós, professores de arte, tendemos a explorar no ensino de arte, principalmente no ensino formal, conteúdos ligados a temas “consagrados”, como os períodos da história da arte que, geralmente, acompanham a história geral, os estilos e escolas artísticas, as correntes de vanguarda, etc... e acabamos deixando de lado um conteúdo tão rico que sempre esteve bem mais perto de da escola e de todos, o conteúdo local, a arte local, a história local. Todo esse conteúdo que fala daquilo que é mais próximo da realidade do aluno, do professor, da escola, pode e deve ser explorados no ensino de arte, pois são conhecimentos vivos e bem mais palpáveis ao aluno principalmente.

Precisamosfortalecer o espaço da educação para além do território da escola,possibilitando aos alunos a experiência de conhecer outros espaços que permitam a ampliação de seu repertório cultural.

Ana Mae Barbosa (2010)afirma que “todo artista tem algo a ensinar”. Com efeito, precisamos estar atentos aos conteúdos que nossos pares podem dispor para o ensino de arte na escola. De fato, todos os artistas e mestres natos de cultura que visitamos se sentem muito lisonjeados em saber que sua arte pode ser conteúdo ensinado na escola. Isso lhes dar mais vida e força para continuar criando.

Levar os alunos para visitar e conhecer o ambiente do artista tanto quanto levar os artistas até a escola para conversar com os alunos, tornam-se experiências extremamente didáticas e inesquecíveis. A experiência de colocar frente a frente os artistas, criadores do conteúdo estudado em sala de aula, e os alunos torna-se algo inesquecível e inspirador para ambos. Um passa a conhecer o ambiente do outro criando assim uma valorização mútua.Quando o artista é convidado a ir até a escola para mostrar seu trabalho ou simplesmente falar dele e de seu processo, é fácil perceber um certo orgulho por se sentir valorizado e passa a ter a consciência de que também tem algo a ensinar.

Essa interação entre artista e a escola é algo que proporciona benefícios para todos, pois o simples fato de o aluno ver uma pessoa diferente da figura do professor, já causa o que Bastos (2010) chama de perturbamento do familiar.

Mestre Vieira, na cidade vizinha de Barcarena, na ocasião de uma visita, nos fez a seguinte observação: “já fizemos tanta coisa e ainda tem muita gente que não conhece!” “A escola precisa mostrar coisas boas pra essas crianças” (Mestre Vieira, 26 de agosto de 2017)

A apropriação da arte local para o ensino de arte na escola possibilita um olhar mais atento dos alunos e do professor em relação aos assuntos que cercam a comunidade onde a escola está inserida. É possível enxergar tanto os problemas que precisam ser solucionados quanto o potencial que aquela comunidade tem para a solução dos problemas e para a melhoria de vida de todos. A arte, dentro ou fora da escola, pode ser a lente para enxergar tudo isso.

> Arte educação baseada na comunidade contribui com uma concepção de arte que combina várias categorias do fazer artístico, inclusive, por exemplo, tradições regionais, artesanato local, arte tradicionalmente produzida por mulheres, arte popular, média, etc. Todas essas formas são valorizadas igualmente enquanto parte integral da cultura da comunidade. (BASTOS, 2010,p.229).

Com essa metodologia é possível valorizar tanto as práticas tradicionais quanto a produção de arte contemporânea.

> Portanto, a arte produzida localmente oportuniza a estudantes e educadores compreender melhor a dinâmica da vida a sua volta, examinando as dinâmicas econômicas, políticas e educacionais presentes em nossa cultura. (BASTOS, 2010,p.229).

O processo educacional, tanto para Paulo Freire como para Ana Mae Barbosa, é essencialmente político e envolve a conscientização de nosso pertencimento histórico e cultural, o qual norteia nossa reflexão crítica e participação social. Dessa forma, o ensino sobre a arte local tem o potencial de realizar os objetivos educacionais de Paulo Freire, constituindo uma prática educativa que busca promover mudanças sociais pelo do processo de "conscientização" e "essa expansão do conceito de arte, que valoriza e inclui práticas e objetos de origem não acadêmica, corresponde a uma visão política radicalmente participativa e democrática". (BASTOS, 2010,p. 231)

> Freire enfatizou a posição do aprendente em relação ao mundo como propiciando as condições essenciais à interpretação. Assim, é fundamental considerar o contexto que envolve o ato de aprender. Em um exemplo dos métodos usados por Freire, os participantes dos círculos de cultura eram convidados a examinar suas vilas e comunidades e a coletar os nomes das ferramentas, lugares e atividades importantes em suas vidas. Essa nova mirada sobre objetos e eventos familiares despertava o questionamento e o diálogo sobre sua situação de vida. (BASTOS, 2010, p. 231)

Bastos afirma ainda que "por meio de uma representação visual, essas pessoas alcançaram um distanciamento do próprio mundo para, somente então, reconhecê-lo. (BASTOS, 2010,p. 232) e completa:

> O estudo da arte própria da cultura dos alunos como proposto pela arte educação baseada na comunidade favorece o desenvolvimento de habilidades para interpretar, questionar e participar conscientemente na cultura e na sociedade locais. Inspirada pela pedagogia de Paulo Freire, minha visão de arte educação baseada na comunidade consiste em um projeto educacional cujo compromisso fundamental é

> desenvolver a consciência crítica pelo estudo da arte produzida localmente. (BASTOS, 2010, p. 232)

Naturalmente só podemos ensinar aquilo que já conhecemos, portanto, para que tenhamos condições de promover a interação entre a escola e a comunidade, precisamos conhecer nossa comunidade, juntamente com os alunos precisamos mergulhar na arte local e levá-la ao conhecimento da escola.

Para que possamos interagir com a comunidade é precisore-significar conexões entre escola e a arte local.Não estamos propondo um currículo que contenha somente conteúdos locais, não estamos propondo estudar a arte local em todas as aulas durante o ano todo, não queremos propor que cada município ou região estude somente sua arte local. O que precisamos é ver nosso próprio fazer local mais de próximo dos nossos alunos e fazer a escola perceber e acreditar mais na capacidade de ensinar dos nossos artistas, e que os artistas percebam o quanto podem ensinar e aprender com os alunos.

Nossos alunos precisam sim conhecer o grande mestre renascentista Michellangelo e sua tão famosa pintura no teto da Capela Sistina. Precisam conhecer as esculturas e entalhes de Aleijadinho, mas precisam conhecer também as igrejas pintadas pelo abaetetubense Aldino Vilhena. Precisam conhecer o abstracionismo concreto de PietMondrian, as Bandeirinhas de Alfredo Volpi, mas precisam conhecer também a obra do abaetetubense Marcelo Vaz.

Nossas atividades precisam incomodar os colegas professores,a diretora, a coordenadora pedagógica, os vizinhos da escola, os secretários de educação. Incomodar não no sentido de atrapalhar o trabalho dos colegas, mas no sentido de os fazerem perceber que ali tem Arte, ali tem alunos, ali tem vida.

O professor precisa acreditar naquilo que ensina e propagar os resultados. Precisamos ser professores de música sem medo de fazer “barulho”, professores de artes visuais sem medo de fazer “sujeira”, professores de teatro sem medo ser chamados de “loucos”, pois o que para os outros pode ser barulho, sujeira e loucura, para nós deve ser transpiração, inspiração e resultados.

Não temos a intenção de que nossos alunos se tornem todos artistas, mas precisamos mostrar a eles que “fazer arte” é mais natural do que possam imaginar.

Minha casa é um Museu

Desde o início de minha prática como professor de Artes, tenho buscado fazer do espaço escolar um local para a vivência artística pela experimentação, pelo fazer artístico, pela aproximação da escola com os artistas locais, buscando um (re)aproximação da escola com a comunidade.

Dentre as atividades práticas das aulas de Artes, proporcionei aos alunos um momento para pintarmos brinquedos de miriti, artesanato típico do referido município e que, apesar de ser muito popular, poucos tem a experiência de manuseá-lo.

Segundo a historiadora e poeta abaetetubense Maria de Nazaré Carvalho Lobato, a tradição de fazer brinquedos de miriti remonta ao século XVII e por ocasião do primeiro Círio de Nazaré, nos anos de 1793 a partir do crescimento do município.

Segundo Lobato, (2001) "a história não registra a época, quando os garotos de várzea e baixios da cidade, já utilizavam os barquinhos de miriti, como brinquedos favoritos, simulando navegações nas beiradas dos tanques, rios e igarapés".

Carneiro (S/D), ainda sem definir um limiar para a atividade, assume que se trata de "fruto da imaginação":

> Não se sabe exatamente como esta história começou, porém transformar um galho de árvore em uma boneca ou em um estilingue, uma fruta em um pião, uma porção de barro em um pequeno vaso ou em outro recipiente para colocar água, um pequeno tronco em um animal ou até mesmo em veículo de transporte, são mais do que atividades artesanais. São frutos da imaginação de seus criadores que viajaram pelo mundo fantástico do faz-de-conta, para chegar ao mundo mágico da brincadeira. (CARNEIRO, S/D)

Incorporado às festas católicas, o miriti se apresenta como elemento indispensável também na confecção de objetos com que se pagam promessas por graças alcançadas em nome dos santos, principalmente da Virgem de Nazaré.

Apesar de Abaetetuba ter conquistado grande visibilidade por tal produção, principalmente a partir da associação desse artesanato a uma das maiores festas religiosas do mundo, o Círio de Nazaré em Belém do Pará, em Abaetetuba, esse elemento da cultura popular ainda é muito restrito aos ateliês, ou seja, a produção do brinquedo de miriti – enquanto expressão cultural contínua e cotidiana – ainda é pouco estimulada e pouco visível no dia-a-dia da cidade.

Quem vive aqui ou quem conhece bem Abaetetuba sabe que o artesanato de miriti que o mundo já conhece hoje, (principalmente no mês de outubro) é apenas o resultado da produção cultural cotidiana que acontece em Abaetetuba. Existe uma potencialidade artística

durante o ano todo que serve inclusive como base a produção do artesanato de miriti. Daí surge um fenômeno um tanto quanto intrigante e no mínimo contraditório: o artesanato de miriti, o ícone da cultura abaetetubense, tem mais visibilidade fora do que dentro da própria cidade. É como se nascessem discretamente nos ateliês, como num passe de mágica surgissem, para quando chegar o mês de outubro viajarem "escondidos" durante a noite em um caminhão baú, embalados em grandes caixas de papelão até Belém, para de lá ganharem o mundo. Por outro lado, todas as outras expressões artísticas como a música, a literatura, o folclore, as artes visuais, etc, uma grande riqueza que é, ao mesmo tempo, matéria prima e fruto desse artesanato de miriti, continuam no anonimato, até mesmo para os próprios moradores da cidade.

Em um breve levantamento das manifestações artísticas de Abaetetuba foi possível registrar mais de 30 músicos ativos com produções expressivas, 17 escritores e poetas, 10 artistas visuais, 04 grupos de teatro, 07 grupos de folia de Reis, 03 grupos de capoeira, 01 escola de balé clássico, 03 grupos de hip hop, 02 grupos folclóricos, ...fotógrafos, além da rica história dos engenhos de cachaça de cana de açúcar, a carpintaria naval, entre outras expressões que podem e deveriam ser mais explorados nas salas de aula, não só na as aulas de arte, mas nas diversas disciplinas como história, língua portuguesa, literatura, etc...

Para o artesão Valdeli Alves[255], a escola é um dos lugares onde se pode promover a aproximação do povo com a arte local, "a escola precisa se apropriar desse elemento cultural tão forte que é o brinquedo de miriti", mas para isso, precisa se (re)aproximar da arte local, conhecer para então mostrar aos alunos. Nas atividades práticas de artes com os alunos de diversas idades, inclusive jovens e adultos, na escola Irmã Stella Maria, em Abaetetuba-Pa, presenciei as reações e expressões de pessoas que, apesar de conhecerem a cultura do miriti, nunca haviam tido um contato mais próximo com o artesanato.

O que deveria ser algo familiar a eles, na verdade, despertou um estranhamento. Foi possível observar nos olhares o encantamento em poder colorir seu próprio brinquedo com suas cores preferidas, ao seu gostoe seu saber. Muitos deles nunca tinham tido a oportunidade de, ao menos, pintar seu próprio brinquedo. As expressões foram as mais diversas: alguns demonstravam prazer, alegria, outros o medo de "errar", de "estragar", além da preocupação em deixar o seu brinquedo bem bonito, cada um do seu jeito, com seu encantamento. É Carneiroque afirma que"o encantamento do brincar não vem de fora pra dentro, mas é fruto

[255] Artesão de brinquedo de miriti com vasta experiência, já representou a cultura abaetetubense e paraense levando o artesanato de miriti em diversos estados e países como França e Itália.

da sua criação que transforma o real em imaginário originando um mundo de ilusões, com características próprias e que, muitas vezes pertence só a si próprio". (CARNEIRO, S/D)

O encantamento do brinquedo de miriti não se restringe apenas a quem o contempla, mas também, e principalmente, envolve quem o faz. O artesão é o primeiro a ser encantado mesmo antes da existência material do objeto, pois a criação perpassa pela imaginação daquele que cria.

Ao manusear o material, seja para confeccionar um brinquedo, seja simplesmente para pintá-lo, o adulto aciona sua criatividade tão exercitada na infância e esquecida paulatinamente com a maturidade. Resgata suas lembranças, sua reminiscências, ou seja, vive e revive ao mesmo tempo.

Segundo Carneiro, "para o artesão, as mãos aliadas às habilidades e ao conhecimento transformam a matéria-prima em objetos de lazer que além de distrair, contribuem para o desenvolvimento pessoal e social de cada ser humano".

Por isso podemos afirmar que o brinquedo de miriti é um brinquedo para encantar gente grande, como afirma o artesão Valdeli Alves: "eu já trabalhei, hoje eu só brinco de fazer brinquedos".

Hoje, em Abaetetuba, ainda não temos esses dispositivos culturais - museu, galeria arte - espaços nos quais o professor pode se apoiar, mas temos o próprio artista, a cultura local, as manifestações populares, e isso pode e precisa ser melhor explorado, principalmente pelos professores.

Para que possamos desenvolver a verdadeira Educação *em* arte e *para* arte, é fundamental que os alunos tenham não só o contado com as obras, mas também com os artistas que são a fonte de todo o conhecimento contido na obra de arte.

Um dos nossos objetivos é fazer a comunidade ver o artesão, o oleiro, o ceramista, aquele que tece o paneiro, o contador de histórias, ou seja, o produtor da cultura popular também como o artista, criador, produtor de conhecimento que é. Para isso, podemos partir da sala de aula para a arte local, ou mais do que isso, podemos trazer o próprio artista para a sala de aula. Precisamos (re)olhar com olhos que tornam precioso aquilo que vê.

A falta desses espaços de referência da arte nos municípios do interior do Pará é também reflete nos cursos de formação de professores de arte, pois, principalmente nos locais mais distantes da capital pouco se tem esses espaços de referência da arte local.

Especificamente nas cidades do interior do Pará, temos poucas referências de museus como instituição de ensino. Podemos citar alguns poucos como: Museu de Arte Sacra de Bragança, o Museu do Marajó em Cachoeira do Arari, Museu Dica Frazão em Santarém, Museu Municipal de Marabá, Museu Aracy Paraguaçú em Itaituba, Atelier Arte Mangue Marajó em Soure. Ou seja, levando em consideração a extensão territorial do estado, o número de municípios e principalmente a riqueza artística cultural, temos pouquíssimos museus no interior do Pará.

Lembro-me de um dia, quando em uma aula eu dizia aos alunos que uma determinada obra encontrava-se exposta em um tal museu, um dos alunos me perguntou por que não existia museu em nossa cidade. Eu, meio sem jeito, sentindo até uma vergonha alheia, como se tivesse alguma culpa por não haver museu em uma cidade como nossa, porém, busquei dar uma explicação que o fizesse ficar ainda mais incomodado com a ideia. O fato é que, se ele esqueceu a ideia, eu, porém, fiquei com aquele questionamento me "martelando".

Esta pesquisa me incitou a olhar de forma diferente e mais otimista para o conteúdo artístico da minha comunidade, algo que sempre esteve ali, o tempo todo, e eu não percebia. Passei a observar quanta riquezatemos para utilizar como conteúdo para o ensino de arte na escola.

Isso me incitou a dar mais visibilidade à arte e aos artistas de Abaetetuba e levar os outrosprofessores, alunos, artistas, à comunidade em geral, a verem o que eu pude ver. A ideia deste projeto, portanto, surge no decorrer da pesquisa, quando a observação da produção artística da cidade de Abaetetuba instigoua necessidade da visibilidade dos pontos de referências da produção artística local para fins de pesquisa de estudantes dos diversos níveis e professores.

O projeto consiste em identificar as casa dos artistas das mais diversas linguagens (artesãos, artistas visuais, músicos, atores, grupos de teatro, historiadores, contadores de casos, etc) com uma placa com a seguinte inscrição: **"Minha Casa é um Museu"**, ou seja, já que não temos museu na cidade, nesse caso, a casa dos artistas, os locais onde elestrabalham, ou onde se reúnem - no caso dos grupos folclóricos ou de teatro- passam a ser as referências para estudantes professores fazerem pesquisas e conhecerem a arte e os artistas locais, e consequentemente servirá de referências para pessoas que visitam a cidadee que queiram conhecer a produção artística do lugar.

O termo **Museu** foi escolhido não com objetivo de discutirmos e aprofundarmos sobreum único conceito de museu, mas como um dos maiores símbolos da estreita relação entre a Arte e Educação e pelas mais das diversas possibilidades que a contemporaneidade nos apresenta em relação a este dispositivo cultural que é o museu, como afirma Grossmann, 2007.

> Como ponto de partida poderíamos dizer que o museu de arte hoje é, simultaneamente, uma tradição, um espetáculo, um lugar político, uma promoção social, uma arena para processos de ação socio-cultural, uma especulação, uma corporação, uma experiência, bem como alegoria ou metáfora para a explanação, criação e manutenção de outras dimensões de conhecimento.
>
> O museu se configura assim como complexidade, grandeza modelada por múltiplas dimensões. (GROSSMANN, 2007, p. 1)

Fazer a relação do museu enquanto espaço de conhecimento com a casa de cada artista que também é espaço de criação e de conhecimento, e mostrar que apesar denão termos um museu enquanto uma instituição oficial, se olharmos de um outro ponto de vista, podemos ver vários museus vivos espalhados na cidade.

Não pretendemos, em hipótese alguma, pregar a não necessidade de um museu, e sim mostrar a possibilidade de buscar outras formas de proporcionar experiências estéticas aos alunos, aos professores e com isso promover um ensino de arte mais completo valioso.

> Malraux nesse sentido não tece uma crítica ao museu da cultura material masadiciona uma nova e contemporânea ala nesse complexo. Em relação ao museu, a sua intenção era a de investigar um novo "envelope" capaz não só de promover um contexto diferenciado para as obras de arte que esse abriga como também de alimentar novas razões de ser para ambos, museu e arte.(GROSSMANN, 2007, p. 1)

Grossmann (**2007)** nos apresenta o conceito de museu imaginário do francês André Malraux, um conceito bem contemporâneo.

> Começamos pelo *museu imaginário* de André Malraux uma vez que essa proposição é percursora da hiperealidade, entendimento de um "real" constituído na interação entre o mundo material e o virtual. Trata-se de um **"museu sem paredes"**, uma espécie de condutor errante da arte formalizado, pelo autor, em primeira instância no formato de livro de arte.(GROSSMANN, 2007, p. 1)

Além das placas de identificação nas casas dos artistas, fará parte também do material didático um mapa da cidade medindo 0,60cm x 0,80cm, com a localização de cada ponto identificado pelas placas. Os mapas serão distribuídos primeiramente nas escolas municipais, estaduais e particulares do município, na biblioteca pública municipal, nas universidades, em espaços de grande circulação de pessoas como o Terminal Rodoviário da cidade, bares, restaurantes, etc. O mapa apresentará informações como: o objetivo do projeto, as pessoas envolvidas (alunos, instituições, etc), informações sobre os artistas e suas especialidades, etc.

Projeto do mapa da cidade de Abaetetuba com os pontos de referência artística.

Em parceria com o Núcleo de Tecnologia Educacional – NTEAbaetetuba – pretendemoscriar outras ferramentas de pesquisa, como um blog com informações mais detalhadas sobre os artistas, seus trabalhos, as manifestações culturais e os eventos artísticos/culturais da cidade, etc, com o objetivo de ser mais uma fonte de pesquisa. Além disso, será criado um aplicativo para celular para ajudar na localização dos artistas na cidade.

Precisamos mudar a visão retrógrada que muitas pessoas ainda tem sobre museu. Ainda concebem museu como um lugar para se guardar coisas antigas. Precisamos ver o museu como espaço de conhecimento, de preservação da memória e da história de uma comunidade.

Como esta pesquisa ainda está em andamento, estamos buscando as falas e reflexões dos artistas que estão participando das atividades na escola, bem como os reflexos dessas atividades nos alunos, o verdadeiro protagonista no processo ensino aprendizagem.

Nosso intuito com este projeto não é pregar a não necessidade de um museu em Abaetetuba, ao contrário, pretendemos instigar políticas e movimentos que percebam a importância de um museu não só enquanto espaço de preservação da história e da memória de um povo, mas também enquanto espaço de vivência da arte e acima de tudo espaço de educação.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte/Educação Contemporânea: consonâncias internacionais**, 3. Ed. – São Paulo: Cortez, 2010.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**, 2. Ed. – São Paulo: Cortez, 2003.

CARNEIRO, Maria AngelaBarbato. **A cultura popular e a arte de fazer brinquedos.** S/D

DEWEY, John. **Arte como experiência** – São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EISNER, Elliot E. **O que pode a educação aprender das artes sobre a prática da educação?**2008

FERRAZ, Maria Heloísa C. de T., Maria F. de Rezende e Fusari. **Metodologia do Ensino de Arte: fundamentos e proposições**, 2. Ed. rev. e ampl. – São Paulo: Cortez, 2009.

FERREIRA, Aurora. **Arte, escola e inclusão: atividades artísticas para trabalhar com diferentes grupos.** – Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

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

GROSSMANN, Martin. **O Museu de Arte hoje** – São Paulo: USP, 2007.

LOBATO, Maria de Nazaré Carvalho. **Nossa Arte Nossa Vida**, Abaetetuba-Pa: Fundação Cultural Abaetetubense, 2001.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Da cor do Norte: brinquedos de miriti.** Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012.

MACHADO, Jorge. **Glossário abaetetubense: palavras e expressões do linguajar regional.** Abaetetuba-Pa: Edições Alquimia, 2005.

MOREIRA, Ana Angélica Albano. **O espaço do desenho: a educação do educador,**3. Ed. - São Paulo: Editora Loyola, 2003

MOSÉ, Viviane (Org.). **A escola e os desafios contemporâneos**, 2. Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

OSINSKI, Dulce. **Arte, história e ensino – uma trajetória**, 2. Ed. – São Paulo, Cortez, 2002. – (Coleção questões da nossa época; v. 79).

PEIXOTO, Maria Inês Hamann. **Arte e Grande Público: a distância a ser extinta.** – Campinas, SP: Autores Associados, 2003. –(Coleção polêmicas do nosso tempo, 84).

PERISSÉ, Gabriel. **A arte de ensinar**. São Paulo: Saraiva, 2012.

RICHTER, **Ivone Mendes, Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais.** – Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.

RIBEIRO, José Mauro Barbosa (Org.) Congresso Nacional da Federação de Arte_Educação do Brasil.**Trajetória e Políticas para o Ensino das Artes no Brasil: anais do XV CONFAEB** – Brasília: Ministério da Educação, 2009.

TENTATIVA.DOC: TRAJETO CRIATIVO A PARTIR DO ENCONTRO (IM)POSSÍVEL DE DOIS ARTISTAS NÔMADES

José Flávio Gonçalves da Fonseca, doutorando em Artes (UFPA)

RESUMO

O seguinte trabalho propõe apresentar o andamento de um processo de pesquisa poética de doutoramento que tem por base a noção de trajeto criativo apresentada na obra da Profa. Dra. Sônia Rangel (2015) que se mostra enquanto um fazer que se inventa no próprio ato, ou seja, o próprio trajeto criativo como obra. Assim, serão apresentados os procedimentos de realização da obra "tentativa.doc", um trabalho artístico, autodenominado, teatral, que se realiza a partir do encontro (im)possível entre dois artistas – o propositor desta pesquisa, Flávio Gonçalves e o colaborador da pesquisa, Gilvamberto Felix - residentes em Macapá e Maranguape, respectivamente, ou seja, em espaços geográficos distintos. A obra se dá, portanto, por meio da ocupação de espaços de ambientes virtuais, uma obra em fluxo concebida, realizada e fruída na internet contendo 6 trajetos (cenas) transmitidos online em diferentes momentos. Assim, esta pesquisa investiga a realização de uma obra de arte que se dá em espaços diversos, simultaneamente, por meio de ambientes virtuais de transmissões online. Assim, é discutido a ideia de realização artística em espaços cíbridos (hibridização dos espaços físicos reais e do ciberespaço), bem como a condição ubíqua da arte em meio à tecnologia, capaz de proporcionar aos corpos habitarem espaços diversos em um mesmo tempo presente, e assim produzirem arte por meio de seus estados de presença virtuais.

Palavras-chave: Poéticas nômades; Trajeto criativo; Corpo e virtualidade; Ubiquidade; Obra de arte cíbrida

RESUMEN

El siguiente trabajo propone presentar el progreso de un proceso de investigación poética de doctorado que tiene como base la noción de trayectoria creativa presentada en la obra de la Profa. Dra. Sônia Rangel (2015) que se muestra como un hacer que se inventa en el propio acto, o sea, el propio trayecto creativo como obra. En este sentido, se presentarán los procedimientos de realización de la obra "tentativa.doc", un trabajo artístico, autodenominado, teatral, que se realiza a partir del encuentro (im)posible entre dos artistas - el propuesto de esta investigación, Flávio Gonçalves y el colaborador de la investigación Gilvamberto Félix – residentes en Macapá e Maranguape, respectivamente, es decir, espacios geográficos distintos. La obra se da, por lo tanto, por medio de la ocupación de espacios de ambientes virtuales, una obra en flujo concebida, realizada y frucida en la Internet conteniendo 6 trayectos (escenas) transmitidos online en diferentes momentos. Así, esta investigación investiga la realización de una obra de arte que se da en espacios diversos, simultáneamente, a través de ambientes virtuales de transmisiones online. Así, se discute la idea de realización artística en espacios cíbridos (hibridación de los espacios físicos reales y del ciberespacio), así como la condición ubicua del arte en medio de la tecnología, capaz de proporcionar a los cuerpos habitar espacios diferentes en un mismo tiempo presente, y así producir arte por medio de sus estados de presencia virtuales.

Palabras clave: Poéticas nómadas; Trayectoria creativa; Cuerpo y virtualidad; ubicuidad; Obra de arte cíbrido

O trabalho em questão vem discutir realização da obra *tentativa.doc*, que se trata de uma experimentação artística oriunda do projeto de pesquisa de doutorado intitulado *Poéticas Nômades.*

Tal pesquisa tem como premissa a noção de nômade a partir dos escritos de Deleuze & Guattari (1997), que se expande além do campo geográfico uma vez que:

> O nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. (DELEUZE;GUATTARI, 1997, p. 56)

A partir desta ideia do nômade, a investigação vai ao encontro da (im)possibilidade da criação, quando propõe a realização de uma obra artística em que os artistas se encontram em espaços geográficos distintos.

Utilizando recursos tecnológicos da internet, a pesquisa transita da impossibilidade do encontro dos corpos em locais distantes para a possibilidade dos corpos, em sua condição de virtualidade, de se encontrarem por meio das platarformas virtuais.

Desse modo, o trabalho traz como pressupostos as noções de *cíbrido,* do pesquisador americano Peter Anders (2001), que diz respeito as experiências que misturam o ciberespaço com o espaço físico, bem como de *ubiquidade* que segunndo o dicionário da língua Portuguesa se trata da faculdade divina de estar concomitantemente presente em toda parte ou ainda do fato de estar ou existir concomitantemente em todos os lugares, pessoas, coisas.

Assim, com o uso das tecnologias denominadas *streaming* e valendo-se das possibilidades advindas das noções de cíbrido e ubiquidade, os artístas propõem um encontro (im)possivel, para a realização de uma obra artística.

Nesse aspecto, a obra em questão se dá enquanto a própria pesquisa, uma vez tendo com premissa metodológica deste trabalho, o que denominamos como *pesquisa performativa.* Esta abordagem vai questionar as práticas de pesquisa que por muito tempo se basearam na dicotomia: quantitativo e qualitativo.

Se por um lado a pesquisa quantitativa esteve presente em investigações cujos os resultados se mostram a partir de aspectos objetivos e que buscam a validação e comprovação a partir de dados, muitas vezes numéricos, por outro lado a pesquisa qualitativa esteve presente na maioria das investigações no campo social, cultural e da educação, trazendo sempre discussões que vão permear o campo dos resultados expressos em texto.

Nesse sentido, tendo uma flexibilidade próxima do campo do sensível, a pesquisa qualitativa esteve amparando a maioria das investigação oriundas do design, das novas mídias e bem como da Arte e da educação. Contudo segundo Haseman (2006):

> Ao longo da última década, muitos pesquisadores qualitativos têm chegado à mesma conclusão. Limitados pela capacidade das palavras para captar as nuances e sutilezas do comportamento humano, alguns pesquisadores têm utilizado outras formas simbólicas para representar suas reivindicações de conhecimento. (HASEMAN, 2006, pág. 45)

O autor nos aponta para uma tendência da prática de pesquisa que se emancipa da dicotomia quantitativo e qualitativo e vai propor a aceitação de uma terceira vertente de pesquisa que tem na prática a condução de sua investigação, onde esta, (a prática) deixa de se mostrar apenas como método e passa a se estabelecer também enquanto objeto desta pesquisa. Assim, o autor aponta para um modo de pesquisa que é "conduzida-pela-prática" e nos fala ainda que:

> A "prática" em "pesquisa conduzida-pela-prática" é essencial – não é um extra opcional; é a precondição necessária de envolvimento na pesquisa performativa. É importante notar que, ao usar o termo performativa para definir esse campo de pesquisa, estou buscando ir além da maneira com que "performativa" está sendo usada atualmente na literatura de pesquisa. (HANSEMAN, 2006, pág. 48)

Assim, a partir deste ponto de vista, da pesquisa "conduzida-pela-prática", nos deparamos com a "pesquisa performativa", que emerge da preocupação dos pesquisadores que se orientavam pela pesquisa qualitativa que em meio as tendências trazidas pelo o que Hanseman (2006) chama de "a vez da performance" que vai alimentar este modo outro de investigação que mesmo tendo relação direta com a pesquisa qualitativa, se configura como uma terceira vertente, uma vez que estabelece modos investigativos que geram resultados que vão além de símbolos dados por texto, mas se abre para uma gama de possibilidades para a discussão de seus resultados.

Tendo em vista que esta pesquisa propõe a investigação de processos de criação em arte por meio de redes que se traçam por via da construção de espaços e presenças outras, a partir da relação do corpo e dispositivos midiáticos e ainda, que se propõe a estabelecer uma relação de articulação de saberes nômades, traz como proposta a pesquisa performativa, e nesse sentido o processo artístico se dá enquanto próprio método e objeto da pesquisa.

Ainda nessa perspectiva, somado à esta abordagem performativa da pesquisa, utiliza-se nesta investigação, a reflexão à respeito desta enquanto um funcionamento em meio às linhas do rizoma, conceito chave nos escritos de Deleuze e Guatarri (1997), trazendo nela a fluidez e a mobilidade de um jogo que se estabelece no entre a criação em meio ao corpo, aos dispositivos e aos saberes nômades em questão se relacionando não enquanto linhas de ligação ou passagens de um elemento a outro, mas que se mostra em um movimento de linhas que se entrecruzam, linhas de força de criação que se ligam sempre de um ponto a outro sem delimitação nem marcação, pois nem mesmo os pontos de ligação podem ser fixados, pois são da natureza dos fluxos, portanto, nômades.

A pesquisa, então, se detém a criar rastros, desenhar linhas que se dissolvem e se redesenham em um mapa de vetores (uma cartografia). Dessa forma, além da pesquisa performativa, guiada-pela-prática, esta investigação propõe ainda que a cartografia se mostre presente, uma vez tendo em mente o caráter processual de construção dos saberes artísticos em meio a redes corpóreo-midiáticas.

Assim, a cartografia, estaria atrelada à pesquisa performativa em meio a sua própria existência enquanto anti-método, estando esta presente na construção de mapas em meio as passagens e rastros dos processos vivenciados.

> O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões,desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas[...] Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre 'ao mesmo'. (Deleuze e Guattari 1997, pág. 21)

A pesquisa por via da cartografia, deve ser capaz de buscar pistas para dar corpo à multiplicidade do trabalho em constante construção, assim, deve ser encarada como um meio de experimentação e de produção de devires, um meio de passagem, uma trama processual do decurso da obra-pesquisa, aquilo que Renato Cohen (1998) chama de leitmotiv.

Portanto, esta pesquisa se mostra em uma multiplicidade que relaciona em rede de fluxos e devires, a pesquisa qualitativa, uma vez lidando com o campo da arte e seus territórios sensíveis, o que também vai trazer a prática como guia e nesse sentido abrindo-se para a pesquisa performativa atravessadas pelo caráter processual que sugere a cartografia.

Nesse sentido, assim como na relação do rizoma em Deleuze e Guattari (1997) estas abordagens metodológicas não se dão em territórios distintos, mas em um fluxo de rede que dissolve qualquer possibilidade de uma se sobressair à outra. A relação aqui se dá em fluxos de desterritorializações e reterritorialização.

Assim, como dito inicialmente, a obra *tentativa.doc*, que suge desta pesquisa busca trabalhar diretamente com artistas-investigadores alocados em diferentes lugares.

Inicialmente, tinha-se em mente a participação de artístas distribuídos nas seguintes cidades: Fortaleza-Ce, Russas-Ce, São Paulo-SP e Macapá-AP, onde, a partir da utilização de dispositivos de mídia, iriam interagir a partir de ambientes de compartilhamento de informações on-line, buscando a partir da construção coletiva e por meio mediado por

tecnologias, a realização de uma obra de arte que tem como pressupostos a relação com o corpomídia.

A princípio, foram inseridas nesse processo ferramentas digitais oriundas do nosso cotidiano, tais como os aplicativos e plataformas como Facebook, Instragran, Snapchat, Periscope, Skype e etc.

Desse modo, a pesquisa aqui, investiga os modos como os saberes nômades se efetivam através da utilização das tecnologias digitais, reformulando com isso a ideia de presença e espaço fixos, dando margem a modos de criação que inventam novos lugares virtuais e dialoga com modos de telepresença.

Ainda no desbobramento do trabalho, o encontro poético ocorrido por meio do conhecimento da obra da pesquisadora e professora da Universidade Federal da Bahia, Sônia Rangel (2006), traz novas questões para a realização da pesquisa. Dentre os aspectos encontrados nos trabalhos de Sônia Rangel, a idea de *trajeto criativo* vem como provocador potente no processo de construção em questão.

Segundo a autora, o trajeto criativo se dá como um fazer que se inventa no próprio ato, indo ao encontro da própria ideia de pesquisa performativa. Ela ainda traz enquanto dispositivos para reflexão o que ela chama de perguntas-passaporte, ou seja, a ponte que possibilita, por meio da indagação reflexiva, a passagem do pensamento para o ato.

Assim, enquanto primeiras reflexões para a construção da obra, sugriram as primeira perguntas passaporte: Que pensamentos governam a minha prática? Qual princípio norteia minha prática?

Assim, em meio a estas perguntas, iniciamos a construção da obra com cinco primeiros artístas localizados nas cidades anteriormente citadas. Contudo, após um momento de primeiras realizações, os elementos do grupo se mostram em longos períodos de ausência. Cada vez menos respostas eram dadas às provocações lançadas. O processo iniciado dava espaço para outras prioridades dos colaboradores. Assim, estes primeiros colaboradoes abandonaram o trabalho.

Percebi, portanto, que ao me encontrar novamente sozinho, era preciso reencontrar e assim, mais uma vez territorializei na desterritorialização e partir para a busca de novos agenciamentos poéticos.

Inicio, portanto, o contato com outro artista-nômade, agora alocado na cidade de Maranguape-Ce. Trazendo para este novo encontro, todo o material por hora produzido,

começamos, desta vez sem interrupção, a construção de uma dramaturgia que chamamos de *Dramaturgia em fluxo* que venho posteriormente resultar na obra em processo que denominamos *tentativa.com.*

O título *tentativa.doc,* propositalmente grafado com letras minúsculas, surge do próprio arquivo digital onde a obra foi elaborada. Os dois artistas-nômades agora traçando um novo encontro (im)possivel por meio da internet, iniaram um processo de construção escrita de uma texto que tinha como base as ideias de distância, espera, encontro e desencontro.

Sistematicamente, os artistas-investigadores-nômades se encontravam em um ambiente virtual onde iam construindo a obra que viria posteriomente a ser executada também na internet.

Durante o processo a imagem do rio aparece pela necessidade de expressar em forma de imagem a ideia de fluxo constante, de movimento, de fluidez.

Assim, um rio simbólico (virtual) foi traçado por entre nosso trajeto criativo, confundindo-se com o mesmo e possibilitando entende-lo enquanto liquidez. Nosso trajeto criativo tornou-se, portanto, liquefeito.

Navegavamos, inclusive tomando mão do termo relacionado à internet, por um rio de afetos, por um rio de criação. E nesse rio, no meio da incerteza de suas águas, colocamos nossas casas para navegar à deriva.

O rio simbólico, às vezes também vinha em forma de memória. Em forma de afirmação do espaço e com isso trouxemos para o trabalho a força de três rios que representavam, por hora, uma relação com nossa condição de distância, que firmava-nos nos lugares por onde habitamos, por onde transitamos.

O rio então se tornou um operativo de uma condição nômade, explicitado pelas presenças do Rio Maranguapinho, que corta a cidade de Maranguape, O Rio Jaguaribe que corta e por isso dá nome a região onde eu passei a maior parte de minha vida e por último o Rio Amazonas que marca meu trajeto rumo ao desconhecido, à nova vida em uma região totalmente diferente do meu lugar de origem.

Por outro lado, o Rio Amazonas ainda pressupõe uma barreira natural que impede o encontro.

Víamo-nos, então, navegando por outro rio, um rio criado virtualmente.

A cada encontro íamos construindo um roteiro que era alimentando por ambos por meio de uma plataforma virtual denominada google drive. Assim, por meio desta plataforma, fomos construíndo um roteiro a duas mãos, dramaturgizando em fluxo, construímos coletivamente um mapa de ações.

Migramos ainda neste processo para uma nova plataforma de transmissão ao vivo, começamos a criar espaços outros não mais no *Facebook*, mas agora por meio da transmissão ao vivo na plataforma de vídeos denominada *Youtube*, especificamente por meio de um recurso de transmissão ao vivo possibilitada por uma ferramente do *Google* denominada *hangouts*.

A ida para esta plataforma se deu pela seu funcionamento, que permite colocar em uma mesma transmissão dois ou mais participantes, o que supre a necessidade encontrada na transmissão via *Facebook.* Assim, por meio do *hangouts* o expectador pode visualizar ambos artistas *online,* bem como os próprios podem visualizar a si mesmo e um ao outro, possibilitando com isso o contato áudio-visual no espaço outro.

Começamos, então, a nos aventurarmos na criação da obra que se estruturou em seu final em quadros denominados trajetos.

Ao todo, realizamos seis trajetos, cada na seguinte perspectiva:

Trajeto 1: NASCENTE

Sugere o encontro distante. A gênese do rio. Pontos distintos e distantes que desaguam seus afetos gravidade abaixo e que ao longe se encontram formando um rio virtual.

Trajeto 2: NÃO LUGAR

Sugere o próprio fluxo do rio. A água que escorre silenciosa. Rio-potência. Poemas dos próprios artistas ou de outros poemas que tocam os artistas são o material de trabalho neste bloco.

Trajeto 3: TRABALHO DE PARTO

Explora a ideia do parto enquanto momento mesmo do nascimento e/ou enquanto a ação de partir que se eterniza ao se conjugar no presente do verbo: eu parto

Trajeto 4: ESPERA

Segere a espera enquanto potência poética. Esperar não por algo ou por alguém, mas simplesmente esperar. Neste bloco fomos buscar na obra de Samuel Beckett o disparo provocador de nossas ações.

Trajeto 5: CAMINHOS

O ato mesmo de caminhar como afirmação da condição nômade. Ocupar a casa e nela derivar no rio virtual que liga um ponto a outro da obra. Nômade: ocupar a casa para depois medí-la.

Trajeto 6: TRAJETOS:

O encontro dos dois rios. O encontro das esperas. O encontro dos desencontros. Os nômades se cruzando.

Nesta perpectiva, decidimos ainda em estabelecer *tentativa.doc* enquanto uma obra duracional, que não se encerra em uma única sessão, mas que perpetua no tempo espaço, por meio de pequenas cenas que são lançadas em intervalos de tempo distintos, sempre previamente informado ao cibriespectador, e com isso se mostrando enquanto uma obra em progresso não somente na perspectiva da sua criação, mas também no seu próprio compartilhamento com a audiência, tornado-se assim uma obra à deriva a navegar em um rio virtual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERS, Peter. **Toward na Architecture of mind**. CAiiA-STAR Symposium: Extreme paramenters. New dimensions of interactivity, 2001

DELEUZE, Gille; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**. 2ed. São Paulo: Editora 34, 1997. Vol. 4

GONÇALVES, Flávio. **Um argumento frágil**. Revista Porto Arte. Porto Alegra-RS, v. 16, n. 27, pág. 137-145, 2009.

HASEMAN, Brad. **Manifesto for Performative Research**. In: Media International Australia incorporating Culture and Policy. n. 118, Febrary 2006.

KATZ, H.; GREINER, C. **Por uma teoria corpomídia**. *O corpo*: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Editora Annablume, 2005.

LANCRI, Jean. **Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na Universidade**. In: O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Allegre: Editora da Universidade UFRGS, 2002.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Paulo Neves (Trad.). São Paulo: Ed. 34, 1ª Edição, 8ª reimpressão, 2007

NOVAES, Adauto**. Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2005,

RANGEL, Sônia. **Processos de Criação: Atividade de fronteira**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - ABRACE, 4., Rio de Janeiro, 2006.

_____. **Perguntas-Passaporte: Mão Dupla Nas Fronteiras Da Criação**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - ABRACE, 5., Belo Horizonte, 2008.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte.** 2ª ed. Vinhedo: Horizonte, 2008.

ENSINO/APRENDIZAGEM MUSICAL NO "PROJETO CHORO DO PARÁ".

Mestrando José Jacinto da Costa KAHWAGE[256] (UFPA)

RESUMO

O "Projeto Choro do Pará" tem como proposta difundir e incentivar a prática do *choro*, atraindo jovens músicos, de diversas faixas etárias e classes sociais, e fomentando a formação de novos grupos. Neste contexto os processos e situações de ensino/aprendizagem de música acontecem de formas variadas e são (re) modelados e (re) definidos, em sua concepção e aplicação, pelo contexto em que se inserem, acontecem coletivamente, através de diversas oficinas - de instrumentos de cordas, de sopro e de percussão, e culmina com a apresentação dos resultados no grupo "Orquestra Choro do Pará". O repertório utilizado na prática musical inclui composições já consagradas do gênero e de artistas paraenses, valorizando e divulgando a produção local. Investigar os processos de ensino/aprendizagem musical no "Projeto Choro do Pará", utilizando o enfoque de autores como Nettl (2005), Blacking (2000), Merriam (1964) e Seeger (2004) é o objetivo principal desta proposta. Para tanto está sendo realizado um levantamento de fontes bibliográficas pertinentes e entrevistas semiestruturadas com os participantes e músicos locais. Aqui descrevemos significados e saberes, reconhecendo que a prática musical é o reflexo da vida em sociedade e transmite valores singulares, fruto de vivências e experiências distintas.

Palavras-chave: Projeto Choro do Pará– Transmissão musical – Pratica musical no Pará – Orquestra Choro do Pará.

ABSTRACT

The "Project Choro do Pará" project aims to disseminate and encourage the practice of crying, attracting young musicians, different age groups and social classes, and encouraging the formation of new groups. In this context, the processes and situations of teaching / learning of music happen in different ways and are (re) modeled and (re) defined, in their

[256] Mestrando em Artes, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (Universidade Federal do Pará). Bacharel em Música (Composição e Arranjo) pela UEPA (Universidade Estadual do Pará), Pianista,Produtor Musical, Arranjador e diretor do Midas Amazon Studio. Email: jacintokahwage@gmail.com.

conception and application, by the context in which they are inserted, they occur collectively, strings and percussion, and culminates with a presentation of the results in the group "Orquestra Choro do Pará". The repertoire used in the musical practice includes compositions already consecrated of the genre and of artists paraenses, valuing and spreading the local production. To investigate the teaching / learning processes in the "Choro do Pará Project", using the focus of authors such as Nettl (2005), Blacking (2000), Merriam (1964) and Seeger (2004). To do so, it is a seminar of relevant bibliographic sources and semi-structured interviews with participants and local musicians. Here we describe meanings and knowledges, recognizing that musical practice is the reflection of life in society and conveys unique values, fruit of different experiences and experiences.

Keywords: Choro do Pará Project - Musical transmission - Musical practice in Pará - Choro do Pará Orchestra.

No começo de sua vida artística, o violonista e compositor Paulinho Moura integrou o grupo Corta Jaca, que “fez florescer um trabalho de música instrumental e regional” em Belém, “apontando para a modernização do Choro” (MORAES, 2004, p. 94-95).

Frequentador da antiga Casa do Choro e colaborador assíduo da Casa do Gilson até hoje, o músico vislumbrou, em 2005, a necessidade de criar um projeto voltado à capacitação e transmissãoda linguagem musical através do Choro. Moura explica que

> Antigamente, quem quisesse aprender Choro [no Pará] tinha que conhecer alguém mais velho, ir a uma roda ou frequentar um lugar onde se tocasse. No caso, tinha a Casa do Choro, onde eu frequentei desde 1979, e depois a Casa do Gilson. Esse era o único jeito [...]. Nas escolas de música, tocava-se mais música erudita. O Choro, que é um tipo de música mais popular, não era evidenciado nas escolas (Entrevista realizada em 22.10.2017).

O estímulo para que o projeto começasse a tomar forma, de acordo com Paulinho Moura, foram as oficinas realizadas no ano de 2005, em Belém, por iniciativa de Jaime Bibas, professor da Universidade Federal do Pará e então presidente do Instituto de Artes do Pará - IAP, hoje denominado de Casa das Artes.

Os referidos cursos reuniram nomes importantes do Choro no Brasil:

> Em 2005, o Jaime Bibas chamou para ministrar *workshops* em Belém os diretores do Instituto Jacob do Bandolim, Sérgio Prata e Déo Rian, que foi aluno de Jacob, e o setecordista paraense Luiz Otávio Braga [...]. Eles vieram ministrar esse *workshop* e o Bibas esboçou a vontade de fazer um laboratório no ano seguinte. Nós fizemos o primeiro módulo do laboratório e depois ele pediu: “vamos fazer mais?”

> Fizemos mais quatro e, no final do ano, teve a apresentação. Foi daí que começou o projeto (Entrevista realizada em 22/10/2017).

Surgia, então, em 2006, o Projeto Choro do Pará, idealizado e coordenado por Paulinho Moura e Jaime Bibas, com a proposta de difundir e incentivar a prática do choro, atraindo jovens músicos e fomentando a formação de novos grupos.

Pioneiro no Estado do Pará, o projeto esbarrou, no primeiro momento, em dificuldades relativas à inexperiência com o ensino formal do Choro em Belém:

> A gente nunca tinha feito um direcionamento para o Choro, então o começo foi meio que "improvisado". Eu passava a harmonia dos Choros e passava as "baixarias" em forma de tablaturas. A gente tinha poucas partituras, mas tínhamos playback também, o que ajudava (Entrevista realizada com Paulinho Moura em 22.10.2017).

No Projeto Choro do Pará diversas oficinas são oferecidas a alunos de diferentes faixas etárias e classes sociais, de forma coletiva. A capacitação abrange instrumentos de percussão, cordas e sopro, por meio da transmissão de conteúdos teóricos e exercícios que desenvolvem tópicos como cadência, harmonização e a adaptação de diferentes ritmos à moda do Choro.

Ministradas por expoentes do Choro no Pará, as oficinas do projeto também fornecem informações sobre a história deste gênero musical e a obra de compositores locais e nacionais, além de incentivar a prática profissional por meio das apresentações anuais da orquestra Choro do Pará, que marca o encerramento dos módulos.

Consciente do papel que o projeto exerce no que toca à modificação da realidade social por meio da música, Paulinho Moura conta que depois de 11 anos de atividades e experiências edificantes, o Projeto Choro do Pará ainda pretende dar passos mais largos nesta direção: "em alguns módulos, na pré-produção dos módulos, nós fazemos palestras e oferecemos *folders* nas escolas de música. Eu creio que, a partir do ano que vem, a gente vai intensificar isso" (Entrevista realizada em 22.10.2017).

A inscrição no projeto é totalmente gratuita e a exigência básica para fazer parte, além de ter seu próprio instrumento, é que o aluno apresente uma "percepção musical razoável". De outra maneira, de acordo com Carlos Meireles, o "Bochecha", um dos facilitadores do projeto, o aluno dificilmente conseguirá prosseguir.

O perfil dos alunos é bastante diversificado, como explica Paulinho Moura:

> Tem alunos que são das faculdades, que querem estudar o gênero Choro mesmo. Tem alunos que são músicos avulsos, que nunca frequentaram escolas, assim como tem alunos do Conservatório Carlos Gomes, da Escola de Música da Universidade.

> É bem heterogêneo. E assim como nós temos meninos de 12 e 13 anos, temos também senhores e senhores de 60 anos (Entrevista realizada em 22.10.2017).

As oficinas do Choro do Pará são ministradas na Casa das Artes, antigo Instituto de Artes do Pará, na Praça Justo Chermont, 236, ao lado da Basília de Nossa Senhora de Nazaré, e se dividemem oficinas de solo (como flauta, clarinete, saxofone e trompete), cordas (cavaquinho e violão) e percussão. Cada módulo de oficinas é composto de 36 horas, divididas em seis horas semanais, sendo três às sextas feiras e três aos sábados. Quando o estudo dirigido a cada oficina é dado por concluído, ocorrem ensaios com todos os naipes de instrumentos ao mesmo tempo.No que diz respeito à estrutura oferecida aos alunos, os participantes afirmam que há salas específicas para o desenvolvimento de cada atividade, mas também ocorrem práticas em grupo.

Bochecharessalta que existe a pretensão de ampliar as oficinas, inclusive das horas ministradas, de forma a oferecer também oficinas de Teoria Musical, Harmonia, entre outros temas inerentes à musica, que ele acredita serem vistos "muito superficialmente no projeto, já que são apenas 36 horas mensais" (Entrevista realizada em 05/09/2017).

Conforme a definição de Merriam (1964), a etnomusicologia estuda a música *na* cultura, ampliando, posteriormente, o conceito para o estudo da música *como* cultura. Sob esse prisma, é possível conceber a educação musical como um universo de formação de valores que deve "não somente se relacionar com a cultura, mas, sobretudo, compor a sua caracterização, ou seja, desenvolver um ensino da música como cultura" (QUEIROZ, 2004, p. 100).

A educação musical se aproxima da etnomusicologia na medida em que, como explica Merriam, "cada cultura molda o processo de aprendizagem segundo seus próprios ideais e valores" (1964, p. 145, nossa tradução). Assim, a transmissão de música é inseparável da cultura, isto é, do contexto no qual a atividade musical está inserida. Compreender este ponto é fundamental para distinguir educação de escolarização: "a falta de instituições formais de modo algum sugere que a educação, em seu sentido mais amplo, está ausente" (idem, p. 146, nossa tradução).

Assim posto, constata-se que a aprendizagem musical é parte do processo de socialização:

> ela pode ocorrer por meio da educação, como quando, por exemplo, um pai ensina seu filho a tocar um instrumento de música; e a escolarização pode ser eficaz em um sistema de aprendizado. Tudo isso, por sua vez, faz parte do processo de enculturação (MERRIAM, 1964, p. 146, nossa tradução).

Por enculturação, do inglês *enculturation*, entende-se o processo definido como "os aspectos da experiência de aprendizagem [...], por meio do qual, inicialmente e na vida adulta, o ser humano alcança competências em sua cultura" (HERSKOVITS apud MERRIAM, 1964, p. 146, nossa tradução). A educação permite que competências sejam adquiridas ainda que não se tenha acesso à escolarização, isto é, às instituições de ensino formais.

Blacking considera que esta descoberta é a grande contribuição da etnomusicologia para o conhecimento musical, uma vez que representa "a expansão do saber acerca das possíveis conceitualizações das músicas e da *performance* musical", revelando

> não apenas uma maior variedade de musicalidades na sociedade humana do que geralmente acreditávamos existir, mas também novas e coerentes ideias sobre a organização do som que nem sempre podem ser acomodadas dentro dos parâmetros das análises musicais "científicas" derivadas da experiência de uma tradição musical particular, a música tonal europeia (2007, p. 206).

A enculturação é um processo interminável, posto que a cultura é dinâmica e está em constante mudança. Nas palavras de Merriam, "a enculturação persiste através da vida, uma vez que cada geração mais velha deve se ajustar, da melhor forma possível, às mudanças introduzidas pela geração mais nova" (1964, p. 146, nossa tradução).

Neste caminho, Blacking assegura que se entendêssemos cada vez mais a música no que toca ao seu potencial como força intelectual e afetiva na comunicação, na sociedade e na cultura,

> poderíamos usá-la amplamente para melhorar a educação geral e construir sociedades pacíficas, igualitárias e prósperas no século XXI, assim como nossos ancestrais pré-históricos usaram- na para inventar as culturas a partir das quais todas as civilizações se desenvolveram (2007, p. 216).

Se, por um lado, é por meio da educação, da enculturação, da aprendizagem cultural que a cultura ganha estabilidade e se perpetua, por outro, é pelo mesmo processo de aprendizagem cultural, como sublinha Merriam (1964), que a mudança ocorre e a cultura faz valer seu dinamismo.

A ocorrência de diferentes ambientes musicais, com processos de transmissão de música específicos, prova que a educação musical abrange múltiplos universos simbólicos. E só por meio de estratégias plurais, capazes de reconhecer a música como algo que tem valor em si mesmo, torna-se possível estabelecer, como sentencia Queiroz (2004), um verdadeiro diálogo entre educação musical e cultura. Afinal, à medida que se configura como manifestação espontânea da expressão humana, a música adquire funções que transcendem a atividade artística e musical em si mesma.

Com a fundação da Casa do Choro e, em seguida, da Casa do Gilson, materializaram-se em Belém espaços de troca, onde os chorões paraenses abraçaram a oportunidade de reter e transmitir conhecimento musical. As rodas de choro, como afirma Moraes, são democráticas no sentido de não estipularem distinções entre profissionais e não profissionais: "cada um faz o que sabe e aprende tocando" (MORAES, 2004, p. 97).

De acordo com Merriam (1964), a imitação está intimamente ligada à forma mais simples e mais indiferenciada de aprendizagem de música. Frequentadora da Casa do Gilson desde sua abertura, em 1987, a cantora e instrumentista Andréa Pinheiro concorda que o aprendizado por imitação é recorrente na rotina musical "não só na Casa do Gilson, mas em todo o âmbito da música, principalmente do Choro", sendo estauma das ferramentas mais utilizadas para a transmissão musical nesse contexto, além da repetição (Entrevista realizada em 23.10.2017).

De sua experiência pelas rodas de choro da Casa do Gilson, especificamente, Andréa Pinheiro relata que

> os mais velhos que já tocavam, tocavam de ouvido, porque ouviram um Choro, ouviram um disco e começaram a tirar as músicas, e os mais novos foram entrando nas rodas, porque a roda de Choro é social, todo mundo participa, todo mundo chega, que nem uma sessão de *jazz*[...] Como a roda de Choro agrega, as pessoas vão começando a tocar ali naquele meio e aí, acabam tocando de uma forma autodidata, sem um ensino acadêmico, sem conhecer um acorde, sem saber escrever uma partitura ou saber ler. Tocam de ouvido (Entrevista realizada em 23.10.2017).

Como vimos em Merriam (1964), a enculturação é o processo pelo qual um indivíduo se torna competente em sua própria cultura, ainda que não tenha acesso a instituições de ensino formais. Nesta forma de transmissão musical, que frequentemente ocorre entre os chorões, a aprendizagem se dá de forma auditiva e visual, por meio de uma situação de *performance* coletiva.

Prass,reportando-se à transmissão de conhecimentos musicais em uma bateria de Escola de Samba, explica que, emambientes assim, a transmissão ocorre basicamente "através dos sons realizados com os instrumentos ou com a voz, na forma de onomatopeias, ou ainda na expressão do olhar e dos gestos corporais". A autora enfatiza que a imitação "associada à repetição comporta tanto o processo de mostrar por parte dos ensaiadores ou dos ritmistas mais experientes quanto o de observar e reproduzir por parte do aprendiz"(2004, p. 149).O mesmo pode serobservado no contexto do Choro.

A experiência de Andréa Pinheiro é relevante não só do ponto de vista do observador, mas também do aprendiz. Cantora e instrumentista, Andréa afirma que sua relação com o pandeiro, seu segundo instrumento, tendo sido o primeiro o violão, tornou-se mais forte por causa do Choro. Ela começou a frequentar as rodas do Gilson bem no começo de sua vida musical, quando a estrutura da casa ainda era majoritariamente de madeira e o teto, de palha:

> Eu vim de uma família musical. Quando fui para a Casa do Gilson, eu já frequentava rodas de Choro e rodas de Samba na casa dos meus tios, na casa do meu avô e na minha própria casa. Aprendi a tocar pandeiro com um primo meu, o Dedé, que tocava no "Corta jaca", que era o grupo de Choro do Yuri Guedelha, do Paulo Moura [...]. Eu andava muito com eles, ia para onde eles fossem tocar e, nessa época, foi o Paulo Moura quem me levou para a Casa do Gilson. Eu já tinha contato com pandeiro antes disso, mas é claro que a Casa do Gilson fomentou muito isso na minha vida. O Choro trouxe uma coisa bem mais forte para a minha relação com o instrumento (Entrevista realizada em 23.10.2017).

De acordo com Queiroz, a música não pode ser concebida

> como uma "linguagem universal", pois tal concepção seria errônea, tendo em vista que cada cultura tem formas particulares de elaborar, transmitir e compreender a sua própria música, (des)organizando os códigos que a constituem (2004, p. 101).

Esteaspecto é notório nas rodas de Choro no Pará. Andréa Pinheiro afirma que o gênero adquire particularidades quando executado e produzido neste Estado. "A música feita no Pará tem uma marca muito forte do paraense", diz a cantora, salientando que isso independe do tipo de música que se executa: "aqui se faz Carimbó, mas também se faz *Jazz*, se faz Bossa, se faz Choro com um sotaque muito nosso" (Entrevista realizada em 23.10.2017).

A originalidade do paraense em elaborar, transmitir e compreender música nasce, na percepção de Andréa, pela influência

> do mundo que a gente vive, das paisagens que a gente vê. Tem uma sonoridade que surge do fato de que vivermos no meio da água, tanto das chuvas quanto dos rios. E quando a música é cantada, mais ainda, porque a poesia vem carregada das imagens que a gente tem aqui, em nossa região (Entrevista realizada em 23.10.2017).

De modo a ir mais a fundo na questão de como a música dos chorões do Pará se relaciona entre si e apresenta características do contexto em que está inserida, uma análise mais detalhada sobre o repertório musical dos artistas será realizada no capítulo seguinte desta dissertação.

Assim comoacompanhou a trajetória de expoentes do Choro no Estado, como Adamor do Bandolim e Luiz Pardal, Andréa Pinheiro assistiu, em trinta anos de vivências na Casa do Gilson, o surgimento de novos talentos do gênero. A cantora afiança que este espaço "formou

musicalmente muitas e muitas gerações e continua fazendo isso". Para Andréa, o Choro é um gênero que tem muita força em Belém devido aos "movimentos de pessoas como o Gilson, o Adamor, o Pardal, e também por conta dos projetos desenvolvidos pelo Paulo Moura, como o "Sala de Cordas" e o "Choro do Pará" (Entrevista realizada em 23.10.2017).

Como inferimos em Merriam, "a música envolve não apenas o som, mas o comportamento humano, que é um pré-requisito para a produção de som" (1964, p. 14, nossa tradução). Confirma-se, portanto, que a experiência e a prática musical de instrumentistas autodidatas, construído através do processo de enculturação, credencia-os para o ensino de música em diversos contextos.

No caso do Projeto Choro do Pará, a transmissão de conhecimentos musicais ocorrepor meio de oficinas e, ao invés da alcunha de "professores", os ministrantes são denominados"facilitadores".

Penna afirma que a alcunha "oficina de música" tem sido bastante utilizada para se referir ao ensino não formal desta arte. Esta modalidade de metodologia, "fortemente vinculada às correntes da música contemporânea, é uma proposta baseada na ação direta do aluno – exploratória e criativa - sobre o material sonoro, compreendido de uma forma bastante ampla" (1990, p. 70).

Paulinho Moura assim descreve o processo de ensino e capacitação que caracteriza as oficinas do projeto Choro do Pará:

> Temos quatro facilitadores - de violão de 6 e 7 cordas, de cavaquinho, de percussão e de solo. Cada um deles realiza com seus respectivos alunos um estudo dirigido do que vai ser utilizado, o arranjo das músicas. No caso dos violões, as baixarias, a combinação do dueto e a passagem da harmonia. No cavaco, as levadas do centro, assim como a harmonia aplicada nele. No caso da percussão, como tem vários ritmos dentro do próprio gênero Choro, as ditas "obrigações". No solo, cada instrumento também tem suas particularidades e suas apogiaturas. Depois desse trabalho inicial, a gente reúne o grupo inteiro, mais de quarenta alunos, passa o repertório e vai gradativamente aparando as arestas (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Moura também conta que, dentre os facilitadores do projeto, Bochecha e Emílio Meninéia são os que ministram oficinas há mais tempo:

> Nós começamos assim: eu nos violões, Yuri Guedelha no solo, Meninéia na percussão e Bochecha no cavaquinho. Meninéia e Bochecha estão até hoje, nunca saíram. Depois, com a saída do Yuri Guedelha, entrou o Marcos Cardoso "Puff" [ambos professores da EMUFPA]. Com a necessidade de me dedicar à coordenação do projeto, chamei o Diego Santos para ficar no meu lugar. Na saída do Marcos Puff, em Solo, entrou o Claude Lago, que também é copista e ajudou muito nisso (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Bochecha, um dos facilitadores, de cavaquinho, explica que, no Projeto Choro do Pará, “a maioria dos chorões é autodidata e boa parte dos conhecimentos é adquirida ao longo dos anos” (Entrevista realizada em 05.09.2017). No caso de Bochecha, que aprendeu a tocar cavaquinho praticamente sozinho, tudo se baseia na percepção musical, ou como dito popularmente, no que ele interpreta “de ouvido”.

No que toca às metodologias de ensino, Bochecha esclarece que trabalha com o uso de cifras e teoria musical básica, “tipo pentagrama, clave de sol, notas musicais, figuras rítmicas e seus tempos”. Os solos, explica o músico, “ficam como dever de casa para os alunos”, assim como a recomendação para que treinem sua percepção musical por meio de exercícios simples, como tirar e tocar “Parabéns a você”, “Marcha Soldado”, “Ciranda Cirandinha”, entre outras canções tradicionais, em todas as tonalidades.O facilitador explica que o choro é um desafio, por isso “a preferência de muitos cavaquinhistas pelo Samba, principalmente na parte do acompanhamento, já que muitos evitam o cavaco “solo” devido à sua maior complexidade” (Entrevista realizada em 05.09.2017).

Diego Santos, hoje facilitador nas oficinas de violão de 6 e 7 cordas, posto por onde anteriormente já passaram Mauro Ricardo (Maurinho) e Paulinho Moura, explica que, além de cifras e partituras - “algumas separadas com frases de violão de 6 e 7 cordas”, também são utilizados recursos como “tablaturas, sistema numérico ou até notas em cima das células rítmicas, para os que não leem partituras”. Diego explica que tais processos “não muito acadêmicos” têm como objetivo principal proporcionar aos inscritos a vivência para adequação à linguagem do Choro, isto é, um trabalho de viés mais prático e menos teórico. “Quase todas as músicas seguem a gravação original de algum artista, com algumas adaptações de arranjos. Poucos arranjos são criados por nós e, na maioria das vezes, quando isso acontece, o arranjo é criado em conjunto” (Entrevista realizada em 05.09.2017).

Em suas oficinas de percussão, Emílio Meninéia compartilha com os alunos além das técnicas dos instrumentos, seus conhecimentos sobre os ritmos mais usuais que o Choro abrange, incluindo “levadas de Samba, Xote, Maxixe, Baião, Coco, Batuque, Frevo, Polca, Valsa e outros, tudo com práticas de grupo”. As técnicas são repassadas para todos os inscritos, porém o facilitador ressalta que, se identificados problemas de coordenação motora, os alunos implicados são encaminhados para outros instrumentos (Entrevista realizada em 05.09.2017).

Claude Lago, facilitador nas oficinas de instrumentos solo, cita Emílio Meninéa para conceituar oprojeto Choro do Pará: “Meninéia sempre diz que é um laboratório de Choro. Não é escola nem curso de música.” Sobre as oficinas de solo, Lago explica que abrangembandolim, violino, gaita, sopros e “o que pintar”: “já tivemos violoncelo, trombone e até trompa. Já passaram pelo projeto Fabricio Aleixo na flauta, Yuri Guedelha na flauta, Marcos Puff no sax e Marcelo Ramos no bandolim” (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Lago também é o criador e mantenedor do*blog*do projeto Choro do Pará, que existe desde 2008 no endereço chorodopara.blogspot.com.br. O músico explica que o objetivo do site édivulgarpara os alunoso repertório selecionado, além de compartilhar os resultados dos módulos: “não tenho as estatísticas de cabeça, mas acho que tem +100 seguidores no Google+ e mais de 20 mil visitas, inclusive de outros países” (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Recentemente, além das oficinas de cavaquinho, violão de 6 e 7 cordas, percussão e instrumentos solo, o Projeto Choro do Pará abriu a oficina de piano, ministrada por Iva Rothe. Até o momento de nossa entrevista, a musicista, cantora e compositora conta que possui apenas dois alunos. Ela compara seu trabalho na oficina de piano a partir do sentido em que o termo é mais utilizado popularmente:

> como em oficina a gente normalmente leva o carro para “consertar”, o que eu tenho feito é isso mesmo. O aluno chega tocando a partir das indicações dos professores, do repertório que os professores do Choro do Pará trazem, e eu vou só ajustando o que ele já toca, aproveitando o ensejo para cada vez mais fortalecer aquilo que ele já traz, encorajá-lo, instigá-lo, explicando sempre o porquê desses ajustes.Passo deveres de casa, exercícios para ele se aprimorar estudando em casa o repertório que os professores escolheram (Entrevista realizada em 16.11.2017).

João Oliveira, de 13 anos, foi o primeiro aluno da oficina de Iva. Apesar da pouca idade,a musicistao definecomo “prodigioso”, por apresentar uma base musical bastante sólida, resultado de aulas particulares de piano erudito e popular e da experiência de tocar com o pai, um violonista não profissional: “João é um menino que toca bem, que tem uma inserção, um ouvido muito bom. Ele tem essa coisa de já chegar tocando, tem um bom ouvido musical tanto para questões melódicas como para questões harmônicas.” Iva afirma que João tem iniciativa, característica que os facilitadores normalmente esperam de seus alunos: “esse sinal de que ele vai realmente ser um artista, ser um músico, que ele na verdade já é em potencial e que precisa ser lapidado” (Entrevista realizada em 16.11.2017).

Detalhadamente, Iva explica que a “lapidação” do aluno perpassa questões básicas:

> ele toca e eu vou ajustando questões do ponto de vista musical de um modo geral e do ponto de vista técnico. Como ele também toca violão e guitarra, eu “pego no pé” dele para chegar com as unhas cortadas, para poder tocar devidamente o piano.

> Ele já me prometeu que vai começar a tocar violão com a ponta do dedo, para que possa tocar também piano e teclado sem ficar com a mão escorregando na tecla (...) Posição de mão, que é uma coisa um pouquinho mais trabalhosa, já que no caso dele não houve a iniciação dessa questão da postura. Trabalho bastante postura, posição de braço, a maneira de sentar, o fato de que coluna precisar ficar ereta para ele ter mobilidade, a questão da troca de dedos, para que ele possa ter a velocidade que o choro pede (...) O vocabulário do choro exige velocidade do músico, exige limpeza na hora de tocar. Esse cuidado técnico vem sendo tomado por mim e ele tem uma boa capacidade de escuta para poder assimilar isso de uma maneira bastante rápida" (Entrevista realizada em 16.11.2017).

Esses ensinamentos, no entanto, são transmitidos em horários alternativos, porque Iva explica que, ultimamente, "os professores têm se juntado e os alunos também, todo mundo junto em uma única sala, para passar as músicas":

> Eventualmente, quando o Meninéia precisa fazer ajustes técnicos com os percussionistas, todo mundoacompanha, repete quantas vezes for. O mesmo quando o Diego precisa que os violonistas melhorem, a gente repete quantas vezes precisar, e por aí vai. Nesse sentido, eu normalmente aproveito os momentos de intervalo, ou de chegar mais cedo, ou de ficar até um pouquinho a mais depois, para explicar para ele algumas coisas. Falo bastante coisas para ele durante também, mas, quando eu preciso me aprofundar em algo, a gente escolhe momentos para isso. Normalmente é no início, enquanto as pessoas ainda estão chegando, e ele normalmente chega bem cedo (Entrevista realizada em 16.11.2017).

A vantagem de tocar em grupo, segundo Iva, é explicar ao aluno sobre a melhor forma de utilizar seu instrumento em conjunto:

> Eu explico para ele a subdivisão na música. O piano é o maior instrumento da música ocidental, com maior abrangência. Ele pode, então, compartilhar sonoridades para o bem ou para o mal, ele pode estragar a sonoridade de quem quer que seja ali. O teclado, inclusive, é um instrumento amplificado enquanto alguns outros estão ali só no acústico (...) Explico que em alguns momentos ele vai somar com o contrabaixo, fazendo melodias na mão esquerda que não precisam ser tão graves quanto o baixo, justamente para somar. Já expliquei para ele sobre as regiões de maior brilho do piano em comparação aos outros instrumentos que tão ali no conjunto, para que ele consiga se posicionar sonoramente, em termos harmônicos, sem se misturar com ninguém ou sem se misturar tanto. Isso é uma coisa que a gente vem trabalhando, que é uma questão de harmonia, é uma questão de compreensão harmônica, de compreensão de conjunto, de instrumentação, e que ele tá assimilando muito bem. Ele já consegue brincar com isso, já consegue lidar com isso de uma maneira cada vez mais consciente (Entrevista realizada em 16.11.2017).

A violonista Camila Alves, de 30 anos, integrante da primeira formação do grupo O Charme do Choro, participou do Projeto Choro do Pará, no primeiro módulo do projeto, em 2006. Ela conta que, apesar de não ter sido seu primeiro contato com o gênero, uma vez que estudava no Conservatório Carlos Gomes desde os 11 anos, e já havia solado obras de Dilermando Reis e João Pernambuco, o Projeto Choro do Pará possibilitou sua primeira experiência na função de acompanhamento. Camila destaca que o que mais a marcou em sua experiência no projeto "foi crucial terem me dito pra escutar choro". O estímulo fez com que a jovem musicista aprendesse "muitas frases e pontes que só fazem sentido se a gente ouvir

bastante" e também tivesse acesso a "compositores que eu não conhecia, músicas que eu não tinha escutado ainda". Camila passou cerca de três anos como aluna do Projeto "Choro do Pará". Por mais que reconheça os benefícios, ela pondera que "a aula não é suficiente" e as escolhas de repertório lhe pareceram "um pouco pesadas para os iniciantes":

> Acho que a oficina podia começar com músicas mais fáceis. Lembro que nos primeiros módulos eles passaram "Bola Preta", que a tonalidade é fácil, mas é um Choro supercomplicado de tempo, muito quebrado. Essa é minha maior crítica negativa ao projeto. Era essencial e indispensável que houvesse separação de níveis. Teve vezes que eu reunia os alunos mais iniciantes e ensinava a ler compasso. Quando um acorde tá sozinho no compasso, dura dois tempos, ritornelos, casa 1 e 2, sabe? Coisas básicas... Deveria ter um módulo só pra isso, por exemplo (Entrevista realizada em 21.09.2017).

Por mais que o Projeto Choro do Pará não se configure como um projeto de ensino formal de música, Camila acredita que é preciso oferecer uma base mais sólida para os inscritos:

> É legal levar as pessoas pra tocar. Só que tem gente que não tem condições de se apresentar. Eu acho que deveria ter um caminho a se percorrer, sabe? Porque senão a formação fica sem base. Cheia de lacunas. O repertório é muito denso [...] Tem gente que acha que toca porque decorou meia dúzia de Choros ali... E não é bem assim [...] Você dizer que, para entrar, a pessoa já precisa saber tocar é muito vago (Entrevista realizada em 21.09.2017).

A perspectiva de Juliana Silva, atualmente uma integrante, ao lado de Camila Alves, do grupo Caxangá, é diferente. Ela conta que começou no Projeto Choro do Pará em 2008, depois de ter feito o curso livre do Conservatório Carlos Gomes:

> Fiz musicalização pelos 8, 9 anos, e dois anos de curso livre. Só que eu não tinha noção do que era um acorde, uma harmonia, eu só fazia solos. Era bem simples mesmo. Quando fui para o Choro do Pará, aprendi a tocar cavaquinho com o Bochecha. Aprendi harmonia, porque lá o Choro é basicamente harmônico, com cifra. No começo, o Bochecha usava as partituras cifradas, melodia com cifras. Agora, nesses últimos tempos, acho que de 2014 pra cá, ele tem feito uma simplificação visual. Ele divide compassos e preenche dentro dos compassos somente a cifra. Tem alunos mais adiantados e menos adiantados, então ele simplifica também as cifras, para que todo mundo possa tocar (Entrevista realizada em 22.09.2017).

A convivência entre instrumentistas de diferentes habilidades cria, segundo Juliana, um clima de cooperação, em que "todo mundo acaba se ajudando muito". Depois do cavaquinho, ela se interessou por percussão e já está a dois anos estudando pandeiro: "eu acho que desenvolvi melhor no pandeiro que no cavaquinho" (Entrevista realizada em 22.09.2017).

Além da vivência do Choro proporcionada pelas oficinas, o projeto também incentiva a prática profissional, por meio das apresentações anuais da orquestra Choro do Pará, que marcam o encerramento dos módulos. Sobre essa experiência, Juliana identifica aspectos

positivos “tanto no começo, quando você nunca subiu no palco, quanto depois, mesmo estando já acostumada”. Ela chama atenção para o modo como a orquestra se constitui:

> Essa coisa também, no “Choro do Pará”, de formar um grande bandão, todo mundo junto num teatro, com a acústica do teatro, é um negócio diferente, mesmo que a gente ensaie no Curro Velho, na Casa da Linguagem, não tem público, a experiência é outra. E por não ter microfonação, a gente sente o “peso” também. As pessoas gostam muito, sempre gostam muito, por mais que a gente erre um monte de coisas. Você já viu, né? Um bandão, todo mundo tocando a mesma coisa, gente que vai pro ensaio, gente que não vai pro ensaio... Mas todo mundo gosta, no final (Entrevista realizada em 22.09.2017).

A apresentação dos alunos na Orquestra Choro do Pará pode ser relacionada ao que Merriam define como “recompensa”. Neste ponto, o autor se refere a “recompensas que estimulam o processo de aprendizagem”, subdivididas em “ajudar, dar, louvar e permitir” (1964, p. 164).

Ao oportunizar a *performance* do Choro em espaços de renome na cidade, como os teatros Margarida Schivasappa e Waldemar Henrique, permitindo que os alunos se apresentem como “peso” de profissionais, a OrquestraChoro do Pará estimula – naqueles que encaram a experiência com sensibilidade, disciplina e respeito, é claro – a autossuperação e o aprimoramento.

Claude Lago explica que, para participar da Orquestra, que conta em média com cerca de 60 integrantes, o músico precisa ter participado de alguma oficina, “mas sem rigidez de frequência”:

> Geralmente basta ter comparecido um final de semana. Ou em edições (módulos) anteriores. Só que, na hora de plugar instrumentos ou escalar as crianças aos microfones, tentamos ter o cuidado de colocar aqueles casos especiais mais distantes, para não comprometerem os demais (Entrevista realizada em 14.11.2017).

Em uma análise sobre a prática musical no Projeto Guri, iniciativa governamental voltada a jovens de baixa renda no Rio de Janeiro, Hikiji afirma que a experiência de *performance* implica em não pensar a música “enquanto “produto”, mas “como ‘processo’ de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros” (2005, p. 159).

Com formato similar ao Projeto Choro do Pará, a autora resume as atividades do Projeto Guri da seguinte forma:

> No Guri, a performance é o centro do projeto pedagógico. O contato do aluno com o instrumento é imediato: uma vez inscrito no projeto, o aluno escolhe – ou lhe é sugerido – o instrumento que quer aprender, e esse lhe é apresentado já na primeira aula. Entre as opções, estão violino, viola, violoncelo, contrabaixo acústico, violão, cavaquinho, percussão, saxofone, clarinete, flauta, trompete, trombone. Em pouco tempo, os alunos já sabem tocar algumas músicas – de repertório erudito e/ou

> popular – com arranjos simplificados. A ideia é que em até dois meses o aluno já possua um repertório mínimo para participar, com a orquestra do pólo, de apresentações externas (HIKIJI, 2005, p. 160).

Assim acontece no Projeto Choro do Pará. Ao contextualizar este tipo de proposta pedagógica, a autora ratifica a tese de Merriam (1964) sobre a "recompensa", citada anteriormente no contexto do Projeto Choro do Pará, como estratégia de aprendizagem:

> O aprendizado de um instrumento de orquestra é geralmente entendido, seja por músicos, pedagogos ou leigos, como "difícil". É associado à disponibilidade de dedicação, tempo, concentração, persistência. Os resultados não são imediatos. Um estudante pode passar semanas ou meses "incomodando seus vizinhos" até conseguir "tirar" do instrumento um som minimamente agradável. Sem perder de vista essas características do aprendizado musical em questão, o projeto pedagógico do Guri procura explorar algumas peculiaridades da prática musical em grupo para diminuir os efeitos de desânimo e desistência em virtude das dificuldades colocadas (HIKIJI, 2005, p. 160).

Com o mesmo "peso" das transformações individuais, reconhece-se a importância da *performance* para os efeitos sociais, que favorece, por exemplo, a criação de vínculos afetivos entre os participantes e a acentuação das redes de sociabilidade.

Meninéia avaliza que o Projeto Choro do Pará, em seus onze anos de existência, já formou muitos chorões e fomentou a criação de vários grupos, entre os quais O Charme do Choro, o primeiro conjunto paraense deste segmento composto exclusivamente por mulheres. Em sua formação original, O Charme do Choro reunia Jade Moraes no bandolim, Dulce Cunha na flauta, Carla Cabral no cavaquinho, Camila Alves no violão de sete cordas, Laila Cardoso no violão e Rafaela Bittencourt no pandeiro. Surgido no ano de 2006, o grupo possui um CD gravado pela série "A música e o Pará", volume 13, da Secretaria de Estado de Cultura do Pará (SECULT).

Por tudo o que representa enquanto primeiro grande projeto de transmissão musical do Choro no Pará, esbarrando, exatamente por esse pioneirismo, em muitos desafios, Paulinho Moura avalia que, em seus 11 anos de atividades, o Projeto Choro do Pará acumula muitas vitórias. Ele destaca, por exemplo, como fez Meninéia, a atuação do grupo O Charme do Choro:

> Tivemos o grupo de choro das meninas, O Charme do Choro, que durou 9 anos, mas continua durando, porque terminou esse grupo e foram formados outros dois. A gente continua ganhando com isso [...] Tem também o pessoal do Choramingando, do Engole o Choro, tem o Chorando pra Cachorro, de Mosqueiro. Além do mais, nós fizemos vários *workshops*, nós trouxemos o Mestre Siqueira e Josimar Siqueira, do Rio de Janeiro, trouxemos o Rogério Caetano... E a gente tá sempre cutucando as pessoas, já que Belém tem essa vocação para o Choro (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Sem estatísticas precisas sobre quantos instrumentistas já passaram pelo Projeto Choro do Pará, desde 2006, Moura garante que pelo menos 50 pessoas seguiram na prática deste gênero e hoje se apresentam em projetos pela cidade. Entusiasta do Choro e sua prática musical, ele define este gênero como

> uma música completa, às vezes complexa, cheia de pormenores e cheia de riquezas, que sempre vai ser transformadora. A partir do momento em que você estuda Choro, você não vai ver os outros gêneros da mesma forma, você vai querer requintar mais aquele gênero, fazer essa mescla [...] Você vai ver a música de outra maneira (Entrevista realizada em 22.10.2017).

Nas palavras cheias de afeto de Paulinho Moura, a partir do momento em que uma pessoa tem acesso a essa vivência, isto é, começa a conhecer e transitar "pelas vielas do Choro", ela terá a capacidade de enriquecer qualquer música que tocar, "sua própria música e sua própria identidade".

REFERÊNCIAS

BAUER, MARTIN W. E GASKELL, GEORGE. PESQUISA QUALITATIVA COM TEXTO, IMAGEM E SOM – UM MANUAL PRÁTICO. 4ª ED. PETRÓPOLIS: VOZES, 2005.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten. In: **Revista dos alunos de Pós-graduação em Antropologia Social da USP.** Cadernos de campo, São Paulo v. 16 n.16. pp. 201-218. Jan. Dez./2007.

HIJIKI, Rose Satiko Gitirana. Etnografia da performance musical – Identidade, alteridade e transformação. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 155-184, jul./dez. 2005.

LAGO, Claude. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 14nov. 2017.

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

MORAES, Maria José Pinto da Costa de. O Choro em Belém do Pará – Sonoridade Regional de um Gênero musical Brasileiro (década de 70 a 90). In: **Trilhas da Música.** VIEIRA, Lia Braga; IAZZETTA, Fernando (Orgs.). – Belém: Ed. UFPA, 2004.

MOREIRA, Nélio Ribeiro. **A música e a cidade:** práticas sociais e culturais na cena da canção popular em Belém do Pará na década de 1980. 299f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: LEES, Heath. **Musiceducation**: sharing musics of the world. Seul: ISME, 1992.

OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares.** Belém: SECULT, 2000.

PRASS, Luciana. **Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba:** uma etnografia entre os Bambas da Orgia**.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educaçˆao musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. **Revista da ABEM**, v. 10, p. 99-107, mar. 2004.

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará.** Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SANTOS, Diego. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 05 set. 2017.

SILVA, Juliana. Entrevista concedida a José Jacinto da Costa Kahwage. Belém, 22 set. 2017.

SILVA, Maíra Macedo da. **O Choro em Belém do Pará na década de 70.** Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) – Universidade do Estado do Pará, Belém, 1999.

ESPIRAL DINÂMICA: ENSAIO SOBRE UMA APRESENTAÇÃO DE ROTEIRO DE PESQUISA

Me. José Maria Carvalho Bezerra

Universidade Federal do Pará (UFPA)

jjmusic35@yahoo.com.br

RESUMO

Um momento que tem se mostrado difícil dentro de uma pesquisa, é exatamente aquele em que precisamos apresentá-la em público. Esse artigo trata dessa questão: Como eu pesquisador, transformo uma ideia de apresentação, de um processo oral, à gráfico bidimensional, num objeto tridimensional, que servirá como dispositivo para a apresentação da minha pesquisa. A ideia inicial vem de um encaminhamento feito em sala de aula numa disciplina do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, em que cada aluno deveria apresentar sua pesquisa, depois da primeira apresentação, tivemos que desenhar nossas ideias a partir de um formato espiralado: um momento que ligou memórias adormecidas a outras recentes. O terceiro momento é o da adaptação de um cone de sinalização em um objeto que conta em si, o que é a pesquisa e como vou desenvolvê-la nesse período de estudos, passei então a chamá-lo de Espiral dinâmica, fazendo uma analogia as expressões de dinâmicas usadas na música, onde o *ff* é (*fortissimo*), *f* (*forte*), *mf* (*meso-forte*), *p* (*piano*) e *pp* (*pianíssimo*). Esses termos estão distribuídos pelo "corpo" do cone e juntam palavras, verbos de ação e pessoas ligadas a pesquisa de forma próxima (*ff),* ou distantes(*pp*) ao meu objeto: o Violão paraense.

Palavras-chave: Violão, Pesquisa, Espiral, Expressões, Cone.

ABSTRACT

On a search, a moment that has been shown difficult is exactly the one that we need to show it in public. This article talks about this question: How do I as a researcher, transform na idea of presentation, of oral process to two-dimensional graph in a three-dimensional object

which will work as a device for the presentation of my research. The first idea comes from one referral made in the classroom in a discipline of the Graduate Program in Arts of the Federal University of Pará, which each student should presente their research. After the first presentation we had to draw our ideas of a spiral format: a moment that linked dormant memories to other recente ones. The third moment is the adaptation of a signaling cone to na object that counts itself what is the research and how will I develop it in this period of studies. Then, I started to ca ll it Dynamic Spiral, making na analogy of the expressions of dynamics used in music, where the ff is (stronger), f (strong), mf (meso-forte), p (piano) e pp (pianíssimo). The seterms are distributed across the "body" of the cone and the seterms put the words together, action verbs and people closely linked to the research (ff), or far from my object: the paraense guitar

Keywords:guitar, search, spiral, expressions, cone.

A criação do termo que dá título a este texto, vai ser explicada no decorrer da leitura. Em 2011 ingressei no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará para cursar o mestrado. Sou professor das disciplinas Instrumento Violão I, II e III no curso de graduação em Música desta universidade, onde alguns de nossos alunos vem do ensino técnico, mas a maioria são músicos práticos, entenda-se por este termo, aquele aluno que já toca um instrumento e aprendeu de maneira prática, livre de algumas regras ou técnicas que a academia proporciona, é muito próximo do que antes chamávamos de autodidata.

Pois bem, minha experiência me fez compreender que alguns dos exercícios, estudos e peças ensinadas na disciplina, eram carregadas de informações técnicas importantes e necessárias, mas muito distante da realidade vivida por esses alunos. Muitos deles, vem de municípios próximos ou não tão próximos a Belém, e eles trazem uma "bagagem" musical rítmica, que em muitos casos, nós professores ignoramos ou desperdiçamos, as vezes por desconhecimento.

Me vi numa quase obrigação de fazer algo diferente para estudo em sala de aula, foi então que compus 10 estudos para violão solo, que trabalham com algumas das técnicas que ensinamos usando um material importado, seja internacional ou brasileiro, mas das regiões Sul-Sudeste. Os estudos compostos foram baseados na rítmica dos tambores da música de tradição oral da Amazônia paraense, como o Lundu, Carimbó, Retumbão, Mazurca, Marambiré e Choro, e as técnicas usadas para isto, foram: ligados (ascendentes e

descendentes), arpejos, intervalos, escalas e melodia acompanhada, todos os 10 estudos foram analisados minuciosamente na minha dissertação de mestrado.

Essa análise feita na dissertação me deixou inquieto em relação ao exercício do fazer artístico de alguns outros violonistas compositores. Existe em suas músicas uma "identidade" local? Este fazer artístico está carregado de elementos; ambientação; dizeres; ritmos; saberes locais? Há realmente amazonicidade nessas composições? São inúmeras questões que tem me acompanhado desde então, porque eu consigo perceber em algumas obras para violão solo, muito desses elementos que expus ao compor os 10 estudos. Lembrando que neles, eu parti de elementos rítmicos encontrados na música feita na região.

Hoje a minha pesquisa busca saber se há de fato elementos suficientes para dizer se há uma música feita para violão solo em que possamos identificar esses elementos amazônicos e nomeá-lo de violão paraense.

O exercício pela busca de algo que me aponte caminhos nesta pesquisa, está sendo materializado no gráfico que começo a apresentar aqui, e que tenho a pretenção de transformá-lo num objeto que me acompanhe nos próximos quatro anos, ajudando no desenvolvimento da minha tese.

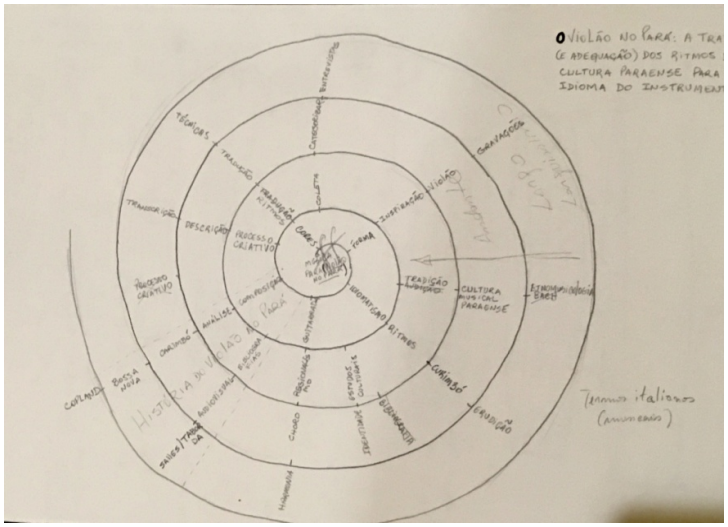


Figura 1. Primeiro esboço da Espiral dinâmica

A proposição é instigante e veio na forma de um espiral. A partir desta forma, comecei a busca por algo palpável e convincente, principalmente à mim. A metodologia da pesquisa que pretendo desenvolver no doutorado, envolve entrevista com alguns compositores, audição da produção violonísticas no estado, leitura de material que verse sobre o assunto, estudo sobre cognição e processo criativo, identidade, além da oralidade e memória. Algumas

palavras que percebi ligadas ao assunto, foram sendo listadas, entre elas, estão algumas que já me acompanham desde a escrita da minha dissertação, outras me surgem agora, com o pensamento voltado a esse momento onde inicio o processo voltado à tese, são: o violão no Pará, processo criativo, composição, ritmos, tambores, Amazônia, Sebastião Tapajós, Nêgo Nelson, Vicente Salles, etc.

Senti a necessidade de torná-las mais próximas do pensamento musical, e pensei nas expressões de dinâmicas usadas e aplicadas no fazer musical, tanto no prático quanto no da escrita tradicional, quando são usados termos como: Fortíssimo (ff), Forte (f), Meso-forte (mf), Piano (p), Pianíssimo (pp), assim, quis ligar esses termos ao entendimento ora encontrado, também, porque preciso de algo que me dê rumo, ou uma linha de pensamento mais precisa e próxima da minha linguagem artística, a musical. Foi quando comecei a visualizar a possibilidade de materializar o pensamento de forma espiralada.

Os termos da dinâmica musical estarão presente e serão norteadores na minha pesquisa, elucidando que não há entre eles um determinado grau de importância, no que diz respeito ao seus valores. Neste modo de pensamento, o que os diferencia em determinados momentos é a distância em relação ao meu objeto de pesquisa, ou ao assunto e conceitos utilizados em determinados momentos da mesma. Assim, tracei o segundo modelo de espiral, esse com traços bem mais elaborados e com uma forma que me dava possibilidades de vê-lo em versão tridimensional.

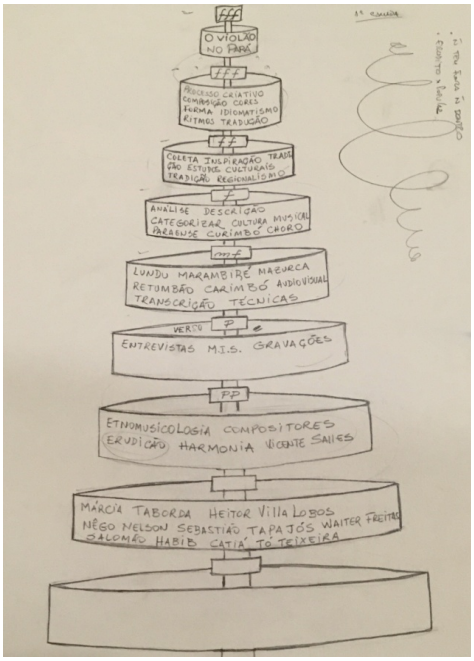


Figura2. Espiral dinâmica ganhando forma tridimensional

Numa das vezes que precisei expor em sala de aula sobre a minha pesquisa e a dificuldade de materializar este pensamento, do espiral pra ser mais exato, mostrei o meu desenho da espiral pensada, e narrei o fato de que meu pai foi por muitos anos relojoeiro, e que uma das peças dos relógios a cordas, que ele nos ensinou a chamar de "cabelo" e que é na verdade a "mola da corda", uma estrutura em metal, que se ajusta em torno de si mesma, após receber uma carga de giros, e depois afrouxa-se na medida em que o relógio "trabalha".

Esta peça vez ou outra saltava-se da mesa de trabalho do meu pai, e nós, os filhos menores tínhamos que catá-la pelo chão, o que para o meu pai era um momento de extremo aborrecimento, para nós, tornava-se uma aventura, e nos deixava mais perto dele mesmo nos momentos de trabalho. Na adolescência e na minha idade adulta, adquiri um gosto e uma admiração muito grande por relógios, provavelmente um reflexo dessa memória passada. Hoje me vejo tentando montar a partir da ideia do espiral, uma peça que me acompanhe durante minha pesquisa, que me ajuste e afrouxe o tempo, dentro de uma dinâmica de trabalho, além de musical.

Como proceder nas adversidades

Depois de expor em sala de aula, a figura que pra mim representava naquele momento, o meu pensamento mais formalizado, fiquei imbuído do objetivo de torná-lo real, mesmo sabendo da dificuldade que logo se mostraria; aonde encontraria uma peça que pudesse substituir uma mola de relógio? Por indicação de um amigo em sala, procurei uma pessoa que poderia resolver este assunto, e fui atrás. A resposta foi: - dá pra fazer, pelo valor "X". Achei que estava além do que eu poderia pagar, até mesmo porque a criação já havia acontecido, eu só precisava de alguém que a materializasse. Narrando essa história à professora da disciplina, um dia antes da data para a entrega e ouvindo dela que eu não teria outro prazo, fui para casa e comecei a pensar noutras possibilidades. Como resolver uma situação problema num prazo tão curto? A ideia do espiral não saia da minha cabeça, e tentei fazê-lo usando papel canson, que resultou na figura abaixo, sem sucesso, pois ela não se sustentava sozinha.

Figura 3. Espiral em papel canson (sem sucesso)

A tentativa seguinte buscava por uma resolução e já ganhava novas formas. Pesquisando sobre formas espiraladas, encontrei um desenho que me trouxe a ideia de uma espécie de cata-vento, onde eu pude colocar informações nos dois lados do papel, lembrando das recentes informações descritas na sala de aula, sobre um livro que até então eu não conhecia. Em "O segredo judaico de resolução de problemas" Bonder, relata várias situações do tipo, foi como me vi tentando solucionar; coisas bem parecidas as que o autor narra. "A opção oculta representa exatamente aquela que não é vista nos momentos em que nos deparamos com um problema. O rompimento com o padrão das soluções possíveis é expresso por "janelas" ocultas que surpreende. (BONDER, p.10, 2010).

Na forma que exponho abaixo, minha terceira tentativa, procurei deixar do lado de fora, palavras que hoje me parecem e soam mais "aparente" e no lado interior, escrevi algumas palavras que ainda me soam "ocultas", são as que na verdade, preciso de um mergulho na pesquisa para que elas comecem a ganhar mais sentido.

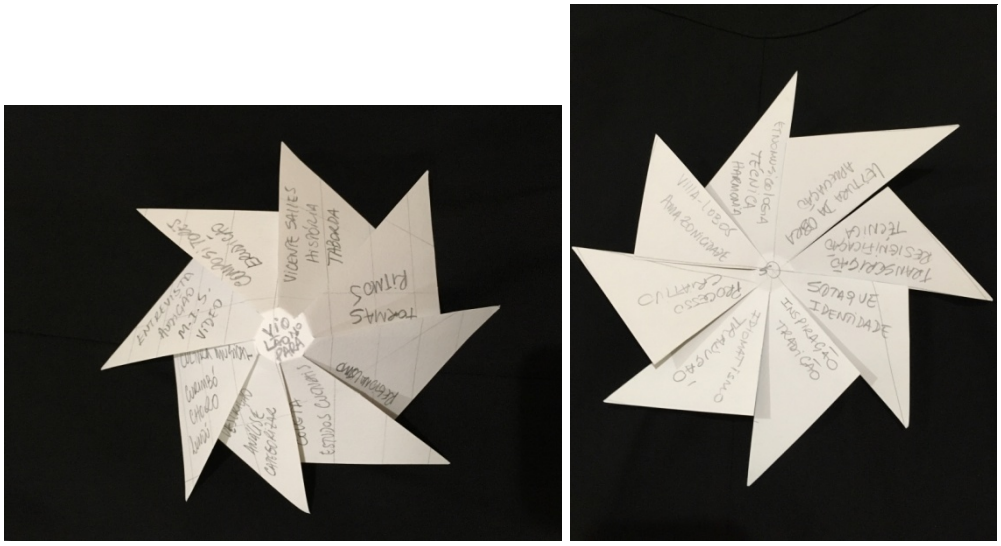


Figura 4. Cata-vento (frente e verso)

A ideia me parecia muito interessante, mas ficou muito pequena, e precisa ser melhor estudada, para que eu encontre um modo de deixá-la mais resistente. Em algum momento devo retornar a este estudo.

Na manhã do dia da entrega, tudo estava oculto, mas mantive a calma e fui numa loja que vende do material de construção a utilidades do lar, a busca pela solução era algo impressionante, pois em tudo eu via "espirais" e foi assim que encontrei um cone, desses que são usados em vias públicas para desvios ou sinalização. Sem saber muito bem o que eu faria com ele, comprei-o e resolvi no caminho de volta pra casa, passar numa papelaria, onde comprei folhas de imãs, botões coloridos com suas bases imantadas, e caneta permanente. - a ideia da espiral dinâmica não me deixara. Eu não podia fazer isto com ela também. Minha percepção me alertava de que ali estava prestes a acontecer uma adequação, pois minha ideia inicial precisava ser revista com urgência.

A forma cônica ainda me deixava com esperanças de encontrar minha Espiral dinâmica, e foi o que aconteceu. Num súbito momento de insegurança, que já ficava para trás, as ideias foram chegando, graças a uma calma que consegui, talvez por saber que outros colegas também tentavam resolver suas ideias, transformando imagens iniciais em objetos que lhes ajudariam em suas pesquisas. As imagens das próximas figuras, são o resultado do que continuo a chamar de "Espiral dinâmica". O detalhamento de como penso que ela pode me ajudar, também será feito a partir de agora:

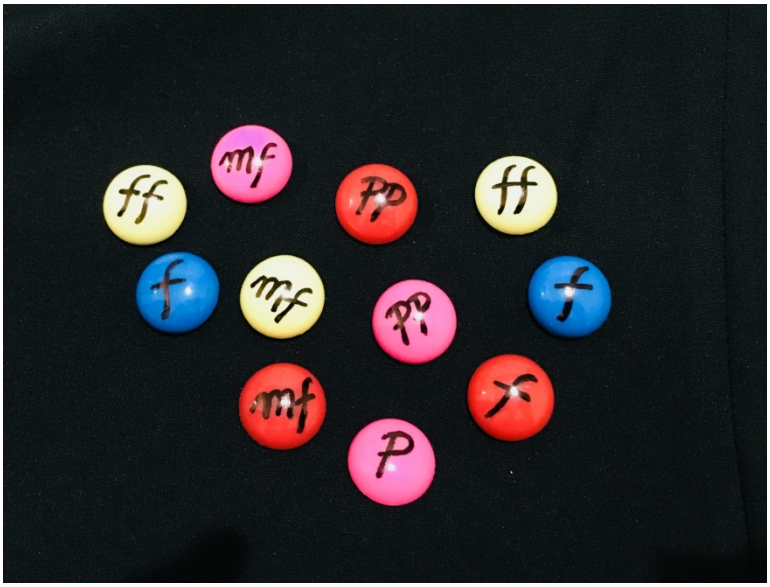


Figura 5. Botões coloridos com expressões de dinâmicas

Em música, as dinâmicas de como esta se comporta, no que diz respeito à sua intensidade, está indicada na escrita tradicional, ou seja, na partitura, com os termos *Fortíssimo (ff), Forte (f), Meso-forte (mf), Piano (p), Pianíssimo (pp).* Os botões coloridos receberam essas indicações, e são eles que se movimentarão subindo ou descendo, aproximando-se ou afastando-se das palavras que hoje cercam o meu objeto de pesquisa; que é: O Violão no Pará. Como os compositores de músicas para este instrumento empregam seus conhecimentos técnicos, suas vivências, o meio, suas possíveis identidades, suas características locais, a oralidade, a música de tradição, em suas obras.

Há uma hipótese, uma suspeita, - todas minhas. de que alguns desses compositores, estejam tão imbricados de seu meio, de suas memórias, de suas tradições, que nem se dão conta do resultado sonoro conseguido.

Figura 6. Espiral dinâmica (forma final)

A ideia da Espiral dinâmica é a de que seja um objeto que me acompanhe nessa pesquisa. Algumas palavras, que fui enumerando a partir da minha dissertação, outras que me chegam agora, já estão presas no cone, algumas aparentemente e propositalmente já seguem uma linha de intensidade, que não me parece ser definitiva, as fui colando também a partir de uma relação visual e de um entendimento básico. Bonder, me ajuda com esse pensamento, quando diz: "o texto básico de um dado escrito, ou pensamento, ou o contexto de uma dada situação é a tarefa inicial e fundamental que cabe a todos nós" (2010, p.22).

As palavras estão escritas em etiquetas removíveis. Assim, podem ganhar novos lugares, serem retiradas, substituídas, e também permanecerem onde hoje estão. Os botões coloridos com as expressões de dinâmicas, estes sim, movem-se o tempo todo, reforçando as suas funções. Algumas outras expressões de dinâmica, ainda vão ser inseridas, entendendo que um *Rallentando (Rall.)* se faz necessário, assim como o *A Tempo (a tempo)* caminharão juntos aos demais.

REFERÊNCIAS

Bonder, Nilton. O segredo judaico de resolução de problemas - *Iídiche Kop*/Nilton BONDER. - Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

Holst, Imogen, 1907 - ABC da música / Imogen Holst; tradução Mariana Czertok ; [prefácio Benjamin Britten]. - 2ª ed. - São Paulo : Martins Fontes, 1998

A ESCUTA MUSICAL DE ESTUDANTES DE MÚSICA EM SMARTPHONES

JOSÉ RUY HENDERSON FILHO (UEPA)

JULIANA DO RÊGO MEDEIROS (UEPA)

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma investigação sobre o processo de escuta musical em smartphones. Tem como foco alunos do Curso de Licenciatura em Música e visa compreender como estudantes de música realizam suas escutas musicais por meio de smartphones. A pesquisa é um desdobramento e ao mesmo tempo aprofundamento de questões abordadas em outra pesquisa, desenvolvida por meio do Programa de Iniciação Científica (PIBIC), que fez uma levantamento mais amplo sobre tal processo. Desta vez, no entanto, realiza-se um estudo de casos, buscando responder a questões referentes às funções da escuta musical em smartphones e a relação da escuta musical com a formação recebida no curso de licenciatura. A investigação foi realizada com três alunos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará e para a coleta dos dados utilizou-se as entrevistas semiestruturadas, que após sua conclusão, foram todas devidamente transcritas e analisadas. A pesquisa encontra-seconcluída.

Palavras-chave: Escuta musical. Smartphones. Licenciatura em música.

ABSTRACT

This paper presents an investigation about the process of listening to music on smartphones. It focuses on students of the Licenciatura Course in Music and aims to understand how music students perform their listening through smartphones. The research is an unfolding and at the same time deepening of issues addressed in another research, developed through the Program of Scientific Initiation (PIBIC), which made a broader survey on this process. This time, however, a case study is conducted, seeking to answer questions related to the functions of listening to music on smartphones and the relationship of listening

to music with the training received in the undergraduate course. The research was carried out with three students of the Licentiate Course in Music of the State University of Pará and for the collection of the data the semistructured interviews were used, which, after their conclusion, were all properly transcribed and analyzed. The search is complete.

Keywords: Musical listening. Smartphones. Degree in music.

Introdução

Os avanços científicos e tecnológicos modificaram gerações e relações, e no cenário musical os acontecimentos relacionados a esses avanços foram marcantes e modificaram a forma como o homem se relaciona com a música.

Em 1877, o cientista norte-americano Thomas Edison inventou o fonógrafo, o primeiro aparato capaz de gravar e reproduzir a fala humana. Esse aparelho deu início à evolução da indústria fonográfica, entretanto possuía alguns limites, como a impossibilidade de realizar cópia das gravações que eram registradas em cilindros de cera. Após o fonógrafo o gramofone surgiu como um avanço que trouxe a introdução dos discos em substituição aos cilindros (GOMES, 2014).

Os avanços seguiram e por volta da década de 1920 "[...] a indústria fonográfica passou por uma série de transformações acarretadas pelo advento do rádio e pela substituição da gravação mecânica pela gravação elétrica [...]" (GOMES, 2014, p. 76).

Com essas transformações, surgiu o vinil (no ano de 1940), seguido pelo surgimento das fitas magnéticas e chegando às mídias digitais que modificaram ainda mais o cenário musical. Nesse cenário, com o surgimento do CD (*Compact Disc*) em 1980, houve a possibilidade de se ampliar a capacidade de armazenamento de músicas.

Em 1987 surge o mp3, que foi "[...] inicialmente criado com a intenção de comprimir o áudio para possibilitar a transmissão pelas redes de dados limitadas em velocidade" (HENDERSON FILHO, 2016, p. 302). Esse formato de arquivo iniciou um processo revolucionário na escuta musical, associado ao crescimento, nos anos seguintes, da internet e das conexões cada vez mais velozes.

Com o surgimento de celulares capazes de reproduzir música, deu-se início a uma nova era da escuta musical, entretanto, atualmente fala-se muito mais dos smartphones, os telefones inteligentes (MERIJE, 2012).

> É comum presenciarmos cenas do cotidiano em que as pessoas estejam com fones de ouvido: caminhando, em uma viagem de ônibus, de avião, na sala de espera de clínicas e hospitais, na sala de aula, e em muitos outros espaços e momentos. (HENDERSON FILHO, 2016, p. 302).

Essas cenas se tornam cada vez mais comuns e partindo desta observação de que a popularização dos smartphones configurou um novo cenário da escuta musical para todos, foi elaborado um projeto para o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) intitulado "Música mobile: um estudo sobre a escuta musical de estudantes de música em smartphones", este projeto realizado no período de agosto de 2016 a junho de 2017, teve como interesse investigar o que essas pessoas tão conectadas à seus celulares escutam, como escutam, que tipos de músicas escutam e qual a função dessa escuta.

Com base nesse estudo e nos dados levantados pela pesquisa (Cf. HENDERSON FILHO; MEDEIROS, 2017) é que surge a presente investigação, visando o aprofundamento da primeira ao levantar a seguinte questão: Como os alunos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará (UEPA) realizam a escuta musical em smartphones?

A presente investigação apresenta como objetivo geral compreender como se processa a escuta musical de jovens estudantes de música por meio de smartphones. Como objetivos específicos busca: identificar as funções da escuta musical em smartphones e investigar se existe relação da escuta musical com a formação recebida no curso de Licenciatura em Música da UEPA.

Esta pesquisa se justifica por sua busca em compreender o processo da escuta musical de músicos em smartphones, considerando que estes aparelhos tem adquirido um espaço significante na vida das pessoas.

Não é difícil encontrar evidências do grande valor que a música tem para as pessoas. O difícil é explicar por que as pessoas gostam de ouvir música [...]. Os significados atribuídos à música na relação de audição podem estar vinculados a diferentes aspectos [...]. (SANTOS, 2007, p. 34).

Hoje, grande parte dos brasileiros já possui um aparelho smartphone, que são aqueles que "apresentam-se como uma tecnologia que reúne várias mídias num só aparelho (telefone,

internet, televisão, console de jogos, recursos de computadores pessoais)" (MERIJE, 2012, p. 36). Assim como cada aparelho tecnológico criado a partir do fonógrafo (1877) teve sua importância para a área da escuta musical, é de importância investigar a escuta musical em um novo degrau da evolução, sendo este os aparelhos smartphones.

A Metodologia da pesquisa

O trabalho aqui exposto abrangeu em sua primeira etapa a pesquisa bibliográfica e para sua realização foi utilizado o método de pesquisa de Estudo de Caso. A mesma foi realizada com três alunos, sendo um aluno de cada turma (4º semestre, 6º semestre e 8º semestre) do Curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado do Pará. Os alunos foram selecionados a partir de dados levantados e analisados da pesquisa para o PIBIC. Para a coleta de dados foi utilizada a entrevista que consiste em "[...] uma técnica de pesquisa para coleta de informações, dados e evidências cujo objetivo básico é entender e compreender o significado que entrevistados atribuem a questões e situações [...]." (MARTINS; THEÓPHILO, 2009, p. 88).

A entrevista citada para a utilização nesta pesquisa foi a do tipo semiestruturada, que é conduzida por um roteiro, entretanto apresenta a liberdade de serem acrescentadas novas perguntas ou questões pelo entrevistador.A partir da elaboração do roteiro necessário para a aplicação das entrevistas, foram realizadas as mesmas com estudantes aqui intitulados de Estudante 1, Estudante 2 e Estudante 3.

Os resultados da pesquisa

Todos podemos nos relacionar com a música de diversas formas, tais como: a apreciação, as atividades de performance ou através do processo de criação musical. Entretanto segundo Silva e Barbosa (2017, p. 3): "[...] a escuta é, sem dúvida, a primeira e mais importante ferramenta de contato [...]."

Sabemos que a escuta musical é uma ação natural tanto para músicos como para não músicos e essa ação apresenta uma função, uma finalidade. A respeito das funções da escuta musical dos entrevistados, foram citadas as funções: aprender, apreciar (*aspecto sonoro*) e relaxar (*função de expressão emocional*). O Estudante 1 afirma escutar música para aprender:

> Participo de várias bandas, são muitas músicas, vai ter uma hora em que eu não vou conseguir gravar tudo e memorizar, existem dias que eu ensaio com três, quatro bandas diferentes, com a última banda eu já estou indo tocando no automático, quando eu estou no estúdio há mais de seis horas ensaiando com várias bandas as

> vezes eu acabo esquecendo determinado padrão, ritmo e curva, determinada manulação, acentuação, textura, introdução da música, eu acabo esquecendo o arranjo. No celular, já está gravado o que eu estou fazendo ou eu gravo o que eu vou fazer, [...] eu chego em casa e vejo o que eu fiz, pra poder estar desenvolvendo sempre [...] a minha função na banda que eu estou trabalhando [...]. (ESTUDANTE 1, 26/10/2017).

Observa-se através da resposta o uso da escuta musical como meio de aprendizagem. Para a Estudante 2 a escuta tem o foco na apreciação das músicas, e diz:

> Eu faço download das músicas [...] boa parte [...] algumas é possível, outras não, porque nem todas as músicas tem gravação, muitas foram cantadas e não foram gravadas ou mesmo não apresentam uma gravação boa, então eu nem faço o download. [...] eu não ouço para aprender, ouço para apreciar [...]. (ESTUDANTE 2, 27/10/2017).

Essa resposta está diretamente ligada ao som, aos aspectos sonoros. Segundo Santos (2007): "[...] os aspectos sonoros referentes às qualidades intrínsecas do som – timbre, densidade, altura, intensidade – e da música – ritmo, melodia, harmonia, andamento – são menos citados" por alunos quando indagados a respeito do 'porque ouvir música' "do que as unidades de análise da categoria 'estados emocionais' [...]". (SANTOS, 2007, p. 71).

O Estudante 3 afirma ter sua escuta musical centrada no relaxamento e apresenta e escuta musical como:

> [...] uma verdadeira terapia, porque, por exemplo, no ônibus quando eu ouço uma música é uma forma de me distanciar um pouco da situação que acontece ali, o congestionamento, ônibus lotado, então a música para mim, assim, a escuta da música é mais uma [...] terapia, um prazer [...]. (ESTUDANTE 3, 27/10/2017).

Esta resposta se configura como *função de expressão emocional* (SANTOS, 2007), essa função consiste na ideia de que a expressão e o extravasamento de ideias e emoções fazem parte da música. A respeito do caráter terapêutico da música, sabemos que diversos sentimentos, sensações e estados de espírito são sentidos através da música, isso evidencia "[...] a existência de uma função de caráter [...] terapêutico exercida pela escuta musical" (SANTOS, 2007, p. 58).

Ao investigar a função da escuta musical e relacionar com atividades de aprendizagem vivenciadas ao longo de suas vidas, os entrevistados afirmaram utilizar para: aprender músicas que serão executadas em seu trabalho como músico baterista (Estudante 1), utiliza para aprender e observar técnicas tanto de cantores como instrumentistas (Estudante 2) eter realizado a utilização para aprender músicas em inglês trabalhando a pronuncia da língua nas músicas (Estudante 3).

A relação da escuta musical com a formação recebida no curso de Licenciatura em Música da UEPA

Neste tópico, foi inserida nas entrevistas a discussão a respeito do uso dos celulares em sala de aula. Foi questionado se em algum momento dentro da vivência individual de cada aluno, houve a utilização da escuta musical no smartphone em/para alguma matéria do curso de licenciatura e todos os estudantes responderam que já utilizaram em algum momento do curso.

O Estudante 1 se encontra no 8º semestre e destacou o uso da escuta musical no seu smartphone para o trabalho em campo da matéria "Estágio supervisionado I" e completou:

> Nessa disciplina, estágio, eu me vi tendo que aprender músicas muito rapidamente pra desenvolver nas aulas e talvez a professora do meu estágio até confiando muito em mim, só me disse "olha, a música que você vai tocar é essa e amanhã eu quero que você traga ela assim e assim", eu nem dominava tanto e nem conhecia a música, o que eu fiz? Recorri ao Youtube, procurei a música, depois recorri a um outro site onde tinha as cifras da música, aprendi a música, quando cheguei na sala de aula a professora queria que a música fosse tocada em outro tom, o que não foi dificuldade em um primeiro momento, porque eu já tinha estudado violão, [...] o problema foi realmente cantar, ela pediu que eu cantasse e mudasse o tom, só que eu não sou um cantor de fato, eu estudo canto pro curso de música, [...] então eu falei "olha professora, eu não sei se eu vou conseguir cantar, porque não é o meu tom de música, eu não estou acostumado". Na verdade era uma situação em que eu estava treinado pra tocar naquele tom que eu aprendi através do Youtube e do site onde tinham as cifras, então ela disse: "toca assim, aí a gente vai cantar, eu vou cantar e você vai aprender", eu tive a sacada de já usar o celular gravando um vídeo do que nós estávamos fazendo, já para ter aquela ideia e voltar a estudar em casa. Então foi isso que eu fiz, voltei com o vídeo, observei, escutei bastante, vi a performance e comecei a treinar naquele novo tom. (ESTUDANTE 1, 26/10/2017).

Além do destaque para a escuta musical no smartphone dentro do processo de aprendizagem da música, destaco na fala apresentada a citação do Youtube como aplicativo de escuta musical e o aplicativo de cifras como apoio. Segundo a pesquisa apresentada por Henderson Filho e Medeiros (2017), a respeito dos aplicativos utilizados pelos estudantes do curso de Licenciatura em Música da UEPA para escutar música no smartphone:

> [...] o mais citado foi o próprio reprodutor de música do celular (61%). Contudo, **19% dos respondentes citaram o Youtube como reprodutor utilizado,** o que nos permite refletir a respeito do crescimento da música associada ao vídeo (ou clipes), pois o Youtube é um site de compartilhamento de vídeos que apesar de oferecer grande variedade destes, tem gerado considerável espaço para a música. (HENDERSON FILHO; MEDEIROS, 2017, p. 7, grifo nosso)

Segundo Cota (2016), esse aplicativo é:

> [...] um grande palco onde os músicos podem expor suas ideias e criação. Ressalta-se ainda, que é capaz de realizar concertos em tempo real pelo Youtube. Essa possibilidade endossa o que Iazzetta e Kon (1998) afirmaram sobre uma nova

> organização espaço-temporal, ou seja, o palco ou a sala de concertos passam a estar com as pessoas onde quer que elas estejam, desde que haja acesso à internet. (COTA, 2016, p. 306).

Henderson Filho e Medeiros (2017) afirmam ainda que:

> O crescimento não ocorreu somente na relação entre música e vídeos, mas também na **associação a letras e cifras**. Cerca de 84,3% dos respondentes afirmaram associar a escuta musical à visualização simultânea de vídeos, cifras e/ou letras. (HENDERSON FILHO; MEDEIROS, 2017, p. 7, grifo nosso)

A Estudante 2 que está cursando o 4º semestre do curso, afirmou ter utilizado a escuta musical na matéria "Prática em conjunto" e afirmou que "[...] as vezes usávamos na matéria de prática em conjunto, nós ouvíamos pra aprender música, pra aprender o arranjo, essas coisas. (ESTUDANTE 2, 27/10/2017).

Com o Estudante 3 que cursa o 6º semestre, a escuta musical no smartphone ocorreu na matéria "Informática aplicada a música" e o mesmo afirma:

> [...] nessa disciplina os alunos tem de fazer arranjos por meio de softwares. Para que isso ocorra é necessário escolher uma música, gravar separadamente os instrumentos e fazer as edições nos programas especializados. Todas essas tarefas são feitas através da escuta que as vezes ocorre por meio do smartphone [...] eu achei essa disciplina interessante [...] muitas vezes nós íamos fazer as edições das músicas queríamos fazer muitas vezes ao pé daquela, digamos assim, ao pé da letra, ouvíamos a música e queríamos fazer do mesmo jeito que estava lá [...] Alguns faziam improvisos, algumas mudanças, mas no meu caso, da minha equipe, nós ouvíamos muito pra perceber que horas entrava determinada batida da bateria, ou aquele contratempo, qual é, em que parte vai colocar ele, então, era a própria disciplina, ela exigia isso, essa, essa escuta da música que a gente estava trabalhando." (ESTUDANTE 3, 27/10/2017).

Quando perguntado aos mesmos se a escuta musical é incentivada pelo curso, professores ou ocorre de uma forma própria do aluno, os entrevistados 1 e 3 apresentaram concordância em suas falas em afirmar que há utilização por parte dos professores e que o estudante está inserido de forma significativa nesse uso.Para o Estudante 1 a escuta musical ocorre de forma intencional e não-intencional, e confirma haver a utilização da escuta musical por parte dos professores, no entanto os professores "não falavam pra nós 'façam o mesmo que eu', porém, todos nós víamos aquela situação, institivamente nós tentávamos fazer igual" (ESTUDANTE 1, 26/10/2017). A respeito do interesse do aluno, o entrevistado afirma: "[..] no segundo momento vem o interesse do próprio aluno [...] por exemplo, houveram muitos alunos que [...] não se interessavam e talvez tenham deixado de descobrir muitas coisas boas [...]". (ESTUDANTE 1, 26/10/2017).

O Estudante 3 afirma que os professores utilizam a escuta musical e incentivam a mesma, acredita e destaca que o trabalho da escuta musical deve ser buscado pelos estudantes apresentando o professor apenas como incentivador:

> [...] os professores, eles já partem do pressuposto de que o aluno, ele já está tão inteirado com essa tecnologia que ele mesmo já acaba utilizando o smartphone para aquela disciplina [...] Ele mesmo, o aluno acaba utilizando, assim, entre aspas, por osmose, de tanto no dia-a-dia estar ali, utilizando aquilo [..] seja baixando uma música e compartilhando pra que todos possam ouvir, então acaba que o professor, ele lança a semente [...]. Muitos professores nossos fazem assim, eles colocavam a música [...] pra turma ouvir e muitas vezes indicava pra nós: "olha! Ouçam essa obra e essas daqui", e listavam [...] as obras que nós poderíamos, deveríamos ouvir, então acaba que nós íamos atrás e baixávamos essas músicas, essas obras, e ficávamos ouvindo, ou na nossa casa, ou no ambiente de trabalho, [...] geralmente o quê que eles faziam? [...] Eles (os professores) pegavam o equipamento de som, colocavam pra gente ouvir e após a escuta, muitas vezes eles repetiam, dando ênfase em determinados pedaços da música ou determinados trechos e davam a sugestão de ouvirmos mais obras daquele compositor [...] então eu vejo que eles utilizam sim." (ESTUDANTE 3, 27/10/2017).

A Estudante 2 declara a respeito do uso dos smartphones como plataforma de apoio que:

> Eu acho que muitos dos professores, eles não estão muito atentos a isso, porque o celular hoje é uma coisa que é muito acessível, não é? E cabe ao professor mesmo, eu vejo assim, dessa forma, cabe ao professor mesmo perceber, "caramba, tu estás com o celular o tempo todo, então eu vou mandar alguma coisa aqui pra você aprender sabe, com o celular". Ele tá ali o tempo inteiro, você tá no ônibus, você tá no intervalo, em qualquer lugar você tá mexendo no celular e em qualquer lugar você pode estar aprendendo com celular, então cabe ao professor mesmo ter essa sacada, de ideia, de poder utilizar isso a favor". (ESTUDANTE 2, 27/10/2017).

O Curso de Licenciatura apresentou influência sobre a escuta dos alunos. Segundo os Estudantes 1 e 3 o curso possibilitou o contato com outros estilos musicais e compositores que os mesmos não haviam ouvido anteriormente. Para o Estudante 1 que não era acostumado a ouvir determinados gêneros de música declara que:

> [...] eu não era acostumado a ouvir e passei a ouvir depois que entrei no curso, por que nós encontramos muita gente que houve e que é legal, nós trabalhamos dentro do curso com isso, trabalhamos em prática em conjunto: brega, bossa, samba também, então isso tudo passa a fazer parte do nosso cotidiano". (ESTUDANTE 1, 26/10/2017).

O Estudante 3 destaca:

> Muitas músicas que eu comecei a ouvir recentemente foi depois de disciplinas que foram ministradas aqui: história da música, música popular brasileira [..] como eu te falei, eu gosto muito de música erudita e muitas músicas eruditas que eu comecei a ouvir recentemente são de compositores que eu nem sabia que existiam. Antigamente eu costumava ouvir Mozart, Haydn, Bethoven, Bach, mas com as disciplinas aqui na UEPa eu fui vendo outros compositores, de períodos mais recentes da história da música. Então, de uma certa forma influencia sim. (ESTUDANTE 3, 27/10/2017).

É possível observar com os comentários a relação de influência que o curso de licenciatura exerce sobre o repertório musical escutado por seus alunos. Nota-se que o curso possibilita o estreitamento do contato dos estudantes com diversos gêneros musicais através tanto da convivência com outros estudantes com gostos musicais diversos quanto pelo trabalho nas disciplinas.

Considerações finais

O ponto de partida desta pesquisa foi a compreensão da evolução e transformação dos meios de gravação e reprodução sonora desde a invenção do fonógrafo até chegarmos ao smartphone, pois essa evolução impactou a forma de se produzir, comercializar e consumir música. Observamos que a atividade de ouvir música ocupa um lugar considerável na vida das pessoas e esse consumo é motivado atualmente pelas tecnologias móveis, que possibilitam a escuta musical em qualquer lugar. A pesquisa aqui apresentada teve como finalidade a compreensão do processo da escuta musical de jovens estudantes de música por meio de smartphones, pois a evolução tecnológica continua a afetar a relação do ouvinte com a música.

Os resultados apontam para o aumento do espaço significante que os smartphones tem na vida das pessoas, em destaque os estudantes de música. Através dos resultados podemos observar a respeito do 'porque' os estudantes escutam mais música no smartphone do que em outros aparelhos, sendo este 'porque' a *acessibilidade/mobilidade*, que nos remete aos "fatores determinantes do sucesso do celular" criados por Gonord e Menrath (2005 apud VICENTIN, 2008, p. 34).

Quanto a influência exercida pelo curso, é possível observar através das falas dos entrevistados que o curso de licenciatura exerce sobre o repertório musical escutado por seus alunos uma influência significante. Nota-se que o curso possibilita o estreitamento do contato dos estudantes com diversos gêneros musicais através tanto da convivência com outros estudantes com gostos musicais diversos quanto pelo trabalho nas disciplinas como Prática em Conjunto.

Sobre as funções da escuta musical em smartphones, os resultados apresentaram três funções: aprender, apreciar (*aspecto sonoro*) e relaxar (*função de expressão emocional*). O aprender está relacionado com o ato de escutar uma música e através dessa escuta trabalhar o

aprendizado e execução de padrões e expressões musicais, parâmetros sonoros entre outros. O apreciar está diretamente ligada ao som, aos aspectos sonoros, que segundo Santos (2007) são "[...] referentes às qualidades intrínsecas do som – timbre, densidade, altura, intensidade – e da música – ritmo, melodia, harmonia, andamento" (SANTOS, 2007, p. 71). Já o relaxar se configura como *função de expressão emocional* (SANTOS, 2007), essa função consiste na ideia de que a expressão e o extravasamento de ideias e emoções fazem parte da música.

Os resultados apontam ainda para a forma como os estudantes utilizam a escuta musical em atividades de aprendizagem: o Estudante 1 utiliza para aprender músicas que serão executadas em seu trabalho como músico baterista, a Estudante 2 utiliza para aprender e observar técnicas tanto de cantores como instrumentistas. Já o Estudante 3 fez utilização para aprender músicas em inglês trabalhando a pronúncia da língua nas músicas.

Quanto à relação da escuta musical com a formação recebida no curso de Licenciatura em Música da UEPA, todos os entrevistados afirmaram já ter utilizado a escuta musical para alguma matéria do curso e afirmam receberem influências do curso sobre a escuta musical. Para os Estudantes 1 e 3 o curso possibilitou o contato com outros estilos musicais e compositores que os mesmos não haviam ouvido anteriormente. Quando indagados a respeito do incentivo à escuta musical, os Estudante 1 e 2 afirmaram não receber incentivo do curso, para o Estudante 1 "o curso em si ele ainda carece de muita mudança pra que isso seja um fator ocorrente. [...] as ferramentas do curso são muito [...] fracas (ESTUDANTE 1, 26/10/2017). Os Estudantes 1 e 3 concordaram que o incentivo vem mais por parte dos professores e destacam que o aluno deve ter iniciativa e não apenas esperar pelo professor.

Sendo de conhecimento geral que a formação do professor é um processo de contínua construção, tomo como base esta pesquisa e proponho que a escuta musical seja mais explorada dentro do ensino superior, tendo em vista que os acadêmicos de música tem uma relação estreita com a mesma, sendo assim a atividade de escuta musical deve ser fortalecida dentro da formação do futuro professor.

Para Teixeira (2016): "O aprendizado não acontece [...] só na sala de aula, ele também ocorre em qualquer lugar. O professor deve incentivar a prática do aprendizado fora da escola, e os smartphones [...] podem ser considerados como ferramentas para que isso aconteça." (TEIXEIRA, 2016, p. 7).

O smartphone trata-se de um recurso em potencial para apoiar o aprendizado musical, mas ainda pouco explorado por professores nos cursos superiores de música, entretanto

Freitas e Lima (2010) afirmam que não é somente utilizar as tecnologias para que o processo de aprendizagem ocorra de forma consistente, é necessário saber usar de forma pedagógica a tecnologia escolhida.

REFERÊNCIAS

COTA, Denis Martino. O youtube e os dispositivos móveis como agentes transformadores da interação com a música. **Anais** [do] IVSimpósio Brasileiro De Pós-Graduandos Em Música, 4., 2016, Rio de Janeiro: SIMPOM, p. 304 a 311, 2016.

FREITAS, R. V.; LIMA, M. S. S. As Novas Tecnologias na Educação: Desafios Atuais Para a Prática Docente. In: IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade, 2010, São Cristóvão. **Anais** eletrônicos do IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade. São Cristóvão, 2010.

GOMES, Rodrigo M. Do fonógrafo ao MP3: Algumas Reflexões sobre Música e Tecnologia. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, n. 5, p. 73 a 82, 2014.

HENDERSON FILHO, José Ruy. Música Smart: um estudo etnográfico sobre a escuta musical em dispositivos móveis. **Anais** [do] II Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia [e] II Colóquio Amazônico de Etnomusicologia. Belém, PA. p. 299 – 304. jun. 22-24, 2016.

HENDERSON FILHO, José Ruy; MEDEIROS, Juliana do Rêgo. Música mobile: um estudo sobre a escuta musical de estudantes de música em smartphones. **Anais** [do] XXIII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. Manaus, AM. 16-20 de outubro. 11 p. 2017.

MARTINS, Gilberto de Andrade; THEÓPHILO, Carlos Renato. **Metodologia da Investigação Científica para Ciências Sociais Aplicadas**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

MERIJE, Wagner. **Mobimento: educação e comunicação mobile.** São Paulo: Pirenópolis, 2012.

SANTOS, Cleonice dos. **Preferências musicais de alunos de 5ª. A 8ª série da rede municipal de ensino de Curitiba**. **"Significados da escuta".** Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Pará, Curitiba, 2007.

SILVA, Helena Lopes da; BARBOSA, Rogério Vasconcelos. Escuta (cria)tiva: Propostas para o desenvolvimento da escuta musical na educação básica. **Foro de Educación**, v. 15, n. 22, enero-junio / janeiro-junho, Cabrerizos - España, 2017.

TEIXEIRA, Pedro Henrique Araujo. **A utilização de aplicativos musicais para smartphones e tablets com sistema operacional android como forma de auxílio para professores de música.** 2016. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Universidade do Estado do Pará, Belém – PA, 2016.

VICENTIN, Diego Jair. **A mobilidade como artigo de consumo. Apontamento sobre as relações com o aparelho celular.** 2008. 159 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2008.

COREOCARTOGRAFIA: UMA PROPOSIÇÃO DE CARTOGRAFIAPARA PESQUISA EM DANÇA

Juanielson Alves Silva[257](Graduado - Faculdades Integradas Ipiranga- FII)

RESUMO

As discussões aqui apresentadas partem da necessidade de compreender a composição coreográfica aproximada mais do ato de criação de uma obra de arte do que da concepção de um objeto meramente resultante de algum método. Ou seja, trata-se da elaboração de um trajeto metodológico que não se utilize de fundamentos de pesquisa em outras áreas de conhecimento e que compreenda a criação coreográfica, e as descobertas de estratégias e caminhos que esta proporciona, como a pesquisa em arte.

Para isso, aproxima-se da cartografia como referência metodológica (ou plano de composição) para a pesquisa em dança, uma vez que, a mesma não é um método fechado, é um percurso rizomáticoque desenha um mapa de encontros e desencontros.

Palavras-chaves: pesquisa, dança, cartografia.

ABSTRACT

The discussions here depart from the need to understand the approximate choreographic composition more of the act of creating a work of art than of the conception of an object merely resulting from some method. In other words, it is a question of elaborating a methodological path that does not use research foundations in other areas of knowledge and that understands the choreographic creation, and the discoveries of strategies and paths that it provides, such as research in art.

For this, it approaches cartography as a methodological reference (or composition plan) for dance research, since it is not a closed method, it is a rhizomatic path that draws a map of encounters and disagreements.

Keywords: research, dance, cartography

---

[257]Artista-professor-pesquisadormestrando em Artes pelo Programa de pós-graduação da UFPA. Graduadoem pedagogia pelas Faculdades Integradas Ipiranga. Interprete-criador na Companhia Moderno de Dança.Integrante do projeto de pesquisa Coreoepistemologias (CNPq/2014)

Estas são reflexõesmediadas durante a disciplina *Pesquisa e procedimentos metodológicos em Artes*, ministrada pelas prof. Dra. Claudia Leão e Dra. Maria dos Remédios de Brito no mestrado em Artes do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, que tem como indutora uma proposição de cartografia como plano de composição (metodologia) para uma pesquisa em dança, o que tenho chamado de cartografia coreográfica ou coreocartografia.

As discussões aqui apresentadas partem da necessidade de compreender a composição coreográfica aproximada mais do ato de criação de uma obra de arte, do que da concepção de um objeto meramente resultante de algum método. Ou seja, trata-se da elaboração de um trajeto metodológico que não se utilize de fundamentos de pesquisa em outras áreas de conhecimento e que compreenda a criação coreográfica, e as descobertas de estratégias e caminhos que esta proporciona, como a pesquisa em arte.

Para isso, faz uso de alguns pensamentos da filosofia contemporânea, que compreendem o ato criativo como percurso de aproximação do ser humano à real existência e, ainda, a arte como produtora de sensações e não de verdades. E também, utiliza-se da cartografia como referência metodológica para a pesquisa, uma vez que, a mesma não é um método fechado, é um percurso rizomático, que como um emaranhado de linhas[258] desenha um mapa de encontros e desencontros, uma construção de signos que se estabelece na união, no entre (vazio), e no afastamento deste percurso em rede, percurso este que se organiza e reorganiza a partir das necessidades da obra e do artista.

[258] Segundo BRITO e CHAVES (2017), para Deleuze a cartografia é composta por três linhas: linha segmentada dura, molar e linha impossível.

Todos somos segredos imperfeitos que se quebram como correntes enferrujadas pelo tempo, verdades que vem ao mundo nascidas no antro do medo, medo de errar e de ser errado; Somos caos.

Rezamos e corremos para os lugares certos na hora errada, nos perdemos no tempo;

Atamos os pinos que marcam o centro da história, pendurados em fios tecidos para segurar os lamentos, inconscientes da real centralidade humana, da real natureza.

Nos tornamos um pedaço de esperança aos olhos de alguém, e por isso construímos o medo de pisar no chão quando ainda estamos no alto para cair;nos prendendo em conceitos.

Plantamos ânsias em um mundo desconhecido pelo real, onde somos o único e o todo ser; realidades antropomórficas.

Outorgamos promessas momentâneas e gritando aos ventos e a tudo que nos tormenta na esperança de tirar do peito o sufoco da inexistência diante da imensidão do universo.

Reaprendemos a sorrir, mas com receio do olhar triste, concentrado no tormento mental dos segredos ou das verdades em queda.

Verdades em queda

por Juanielson A. Silva (escrito em 2012 e reeditado em 2017)

II – Noções outras de verdade

Em *Verdade e mentira no sentido extra-moral*, Friedrich Nietzsche (2001) apresenta uma gama de ideias que vão de frente as ideologias epistemológicas construídas pelos sistemas filosóficos até sua época.

Neste texto, o autor discorre sobre a noção de verdade enquanto um sistema de valores apreciáveis a sua cultura, ao seu tempo, a sua sociedade. Um sistema de valores mutável ao longo do tempo que se presta a criar identidades para que possamos nos inserir dentro da realidade na qual estamos vivendo.

A verdade, como pensada pelos filósofos anteriores, reforçada com a ideia de um conhecimento sólido, imutável, por sua vez, seria um véu que nos impede de ver com clareza a real essência da existência, não em uma ótica humana, mas em perspectivas múltiplas de se estar no mundo. Trata-se de um sistema resultante da vontade de potência, que, para Nietzsche, é a vontade humana de dominar a natureza e os outros homens, ou seja, uma tentativa de dominação para a sobrevivência. Segundo o filósofo, o homem quer alcançar a verdade para estagnar o mundo da vida, mundo este no qual ser humano é apenas uma fração de segundo na dimensão temporal do universo, "pois não há para tal intelecto uma missão que ultrapasse o quadro da vida humana." (NIETZSCHE, 2001, p. 08).

Neste sentido, o desejo de conhecimento não seria, portanto, consequência da mera curiosidade, mas também da vontade de potência, pois "no estado de natureza, na medida em que o indivíduo quer conservar-se diante dos outros indivíduos, ele não utiliza sua inteligência o mais das vezes senão com fins de dissimulação" (NIETZSCHE, 2001, p. 09)

Segundo o filósofo, o critério da verdade é a intensificação dos sentimentos e de poder. A verdade seria, portanto, a soma de todos os instintos, e a vida verdadeira não seria a razão, isto é, os conceitos, como pensavam os filósofos clássicos, mas sim os instintos somados. Em razão de que, "as verdades são ilusões das quais se esqueceu que são***, metáforas*** gastas que perderam a sua força sensível, moeda que perdeu sua efígie e que não é considerada mais como tal, mas apenas como metal." (NIETZSCHE, 2001, p. 13)

Para ele, o ***conceito,*** enquanto um mecanismo linguístico desenvolvido pelo ***intelecto***para traduzir a realidade nada mais é que um falseamento da realidade por meio da razão, ou seja, uma ***abstração*** do mundo da vida. Segundo o autor "com um prazer de criador, (o intelecto) lança as metáforas desordenadamente e desloca os limites da abstração a tal

ponto, que pode designar o rio como o caminho que leva o homem aonde ele geralmente vai." (NIETZSCHE, 2001, p. 20)

Entendendo ainda a verdade como dependente direta da mentira, isto é, para que haja um conceito que define algo ou alguém, faz-se necessário que haja tanto características semelhantes, quanto diferentes, estas por sua vez, definidas a partir dos princípios do meio social, Nietzsche provoca a transvalorização dos próprios valores e afirma que nenhum valor é imutável, pois "todo conceito, a exemplo de um deus, somente deve ser procurado na sua própria esfera." (NIETZSCHE, 2001, p. 14)

O que Nitzsche quer dizer com isso é que, o homem racional estabelece uma relação de verdades antropomórficas com o mundo, isto é, uma relação no qual tudo gira em torno do próprio homem e de sua visão de mundo.Assim, a construção de conceitos, abstração do mundo da vida, parte desta perspectiva, e este homem, o racional, teria então medo da intuição, da sabedoria do mundo intuitivo das primeiras impressões. Segundo o autor:

> Nada há de tão desprezível e de tão insignificante na natureza que não transborde como um odre ao menor sopro dessa força do conhecer, e assim como todo carregador quer também ter o seu admirador, o homem mais arrogante, o filósofo, imagina ter também os olhos do universo focalizados, como um telescópio, sobre suas obras e seus pensamentos. (NIETZSCHE, 2001, p. 08)

E é justamente neste mundo intuitivo das primeiras impressões que se localiza a Arte. Para o filósofo, a arte trágica, por exemplo, é uma sabedoria primitiva, resultado do caos. O artista, por conseguinte, seria um exemplo de homem intuitivo.

Na citação a seguir, Nitzsche esclarece a diferença na forma de relação homem-mundo que o ***homem racional*** e o ***homem intuitivo*** estabelecem:

> Enquanto o homem orientado pelos conceitos e pelas abstrações somente os utiliza para se proteger da infelicidade, sem retirar dessas abstrações, para seu proveito próprio, qualquer felicidade, enquanto ele se esforça para se libertar o máximo possível desses sofrimentos, o homem intuitivo, estabelecido no seio de uma civilização, retira, como fruto de suas intuições, além da proteção contra a infelicidade, uma clarificação, um desabrochar e uma redenção transbordantes. (NIETZSCHE, 2001, p. 21)

No entanto, para Nietzsche, o instinto que compele à criação de metáforas, à abstração do mundo da vida, à criação de conceitos, não está submetido à verdade, apenas encontra-se disciplinado ao criar um novo mundo regular e resistente que se ergue como um baluarte com apenas algumas pequenas portas escondidas ao longo de sua estrutura, e que tanto o defende de ameaças que estejam fora de seu sistema de abstrações, quando o prende lá dentro, e em

alguns momentos, este espirito busca novas esferas e caminhos para atuar, lugares estes que encontra no ***mito*** e na ***arte***. Como se pode observar na afirmação a seguir:

> Esta armadura e este chão gigantesco dos conceitos, aos quais o homem necessitado se agarra durante a vida para assim se salvar, não é para o intelecto liberado senão um andaime e um joguete para suas obras de arte mais audaciosas; e quando ele o quebra, o parte em pedaços e o reconstrói juntando ironicamente as peças mais disparatadas e separando as peças que se encaixam melhor, isto revela que ele não precisa mais daquele expediente da indigência e que não se encontra mais guiado pelos conceitos, mas pelas intuições. (NIETZSCHE, 2001, p. 20)

O ato da criação se faz presente por necessidades, podem até ser de naturezas diferentes, mas ainda são necessidades. “um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo que tem absoluta necessidade” (DELEUZE, p. 03, 1999) e qual seria a necessidade da arte, se não a de resistir?

A tarefa da arte, dessa maneira, nada mais seria que salvar a vida de uma abstração fria e mórbida e da relação de ocultação do fundo trágico da existência. Encontrando no ***sonho*** e na ***embriaguez***, impulsos artísticos que emergem na natureza sem necessariamente dependerem da ação humana, estados fisiológicos para a satisfação do intelecto.

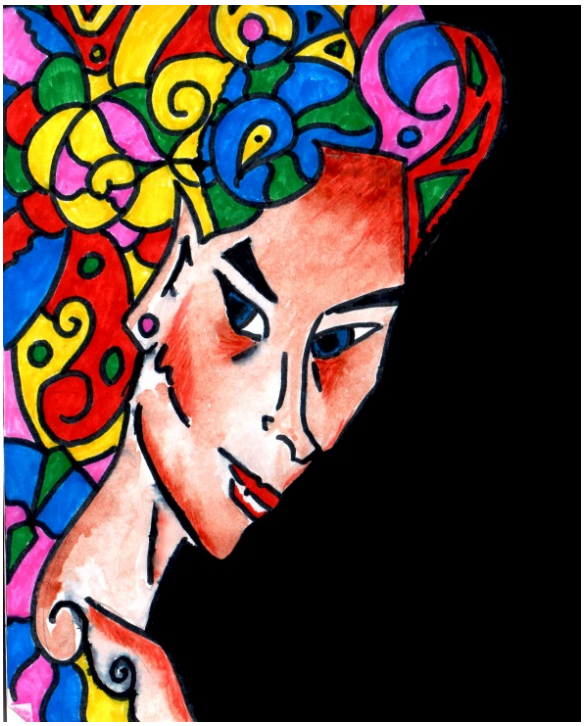


Figura 2- Tomada de inconsciência, sonho e embriaguez(2017), por Juanielson Alves Silva

Além disso, o artista clama por um povo que possa não tão somente compreender, como ser afetado pela obra, e eu não digo afetado no sentido do afeto superficial, mas do afecto, do conjunto de sensações que provocam reflexão, mudança, introspecção e

necessidades tanto no artista, quanto no público, para que assim ambos tornem-se criadores. Uma vez que a obra de arte não está na ordem da informação, que para Deleuze (1999) seria um sistema de 'perguntas retóricas' e de controle de ideias, pois ela não comunica, ela provoca, capta forças, afeta. "Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe" (DELEUZE, p. 14, 1999)

Assim, na epiderme da obra até pode conter informação ou contra-informação, quando o discurso elaborado sobre a obra de arte carrega o ato de resistência como suposta maneira de estar e ser obra no mundo, mas a obra em si e os seus órgãos vitais, os elementos que a compõe e a faz resistir a morte, estão em outra instância, que não cabe a conceituação, a informação, a comunicação ou o congelamento do caos.

III - A arte é criadora de sensações.

Isto posto, o que seria a pesquisa em artes se não a própria construção da obra de arte? Vale ressaltar que, eu disse pesquisa *em* arte e não pesquisa *sobre* ou *para* arte.

A obra em processo, na pesquisa em artes, é a construção da poética do artista, e estas são indissociáveis, pois são organismos vivos, redes mutáveis, constituídas de movimentos e ligações que se intercruzam em diversas instâncias da vida. A poética que se apresenta na obra, não tão somente é a assinatura do artista, como também é o caminho que o mesmo encontra para produzir afectos e perceptos[259].

Neste sentindo, fazer dança, em um pensamento contemporâneo em dança, não seria se amarrar ao pragmatismo interposto pelos métodos, que outrora foram endeusados. Não que estes não tenham tido sua validade e importância para determinados momentos da história, ou que também não possam ser usados como recursos de prevenção e preparação do corpo *para* a dança, mas o que já não pode mais acontecer é deixar a dança se apresentar única e exclusivamente como resultado pragmático dos métodos, como se dança fosse ciência positivista.

Bergson em sua filosofia afirma a existência de um conhecimento que se manifesta no absoluto, a intuição supra-sensível e supra-intelectual.

Para o autor, ao percebermos o verdadeiro, isto é, a noção de que a consciência não obedece aos padrões de separação como nos instruem as maneiras pragmáticas de organização

[259] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

do pensamento, mas sim que esta é um fluxo ininterrupto de fenômenos (a própria duração, segundo sua teoria) nossa capacidade de viver seria ressignificada: “A medida que dilatamos nossa vontade que tendemos a reabsorver nela nosso pensamento e que simpatizamos mais com o esforço que gera as coisas, esses enormes problemas recuam, diminuem , desaparecem” (BERGSON, 2006, p. 22)

Para Bergson esta ação somente pode ser alcançada por meio da intuição.

A intuição é um modo de conhecimento que se contrapõe a inteligência que se comporta em matéria especulativa, tanto em seu início quanto em suas manifestações mais nítidas, como uma proibição, ela proíbe, opondo-se até mesmo à razão científica. Seria esta, portanto, a manifestação do conhecimento mais próxima e direta da maneira de existir. “Intuição, portanto, significa primeiramente consciência imediata, visão que mal se distingue do objeto visto, conhecimento que é contato e mesmo coincidência” (BERGSON, 1946, p. 27 apud BAROSSO,2009, p. 10)

IV - Para compreender a duraçãoé necessária a intuição.

Fazer uso da intuição seria liberta-se de qualquer suposição antecipada sobre o mundo, é encontrar-se na existência, coexistindo, com e apreendendo, o objeto de investigação, permitindo-se elaborar novos conceitos, desta vez, conceitos tão fluidos quanto à própria a duração. Trata-se, portanto, do conhecimento absoluto sobre o objeto.

Bergson (2006, p. 35) afirma que:

> se, em vez de pretender analisar a duração (ou seja, no fundo fazer sua síntese com conceitos) nos instalarmos primeiro nela por um esforço de intuição, teremos a sensação de uma certa tensão bem determinada, cuja própria determinação aparece como uma escolha entre uma infinidade de durações possíveis.

Para Bergson, a metafísica seria inalcançável por meio da dialética, pois a conceituação por meio da linguagem seria meramente um falseamento do real. Neste sentindo, o conhecimento tal como nos é apresentado não está disposto à continuidade da existência. Segundo Barroso (2009, p. 09):

> Uma metafisica fundamentada no método intuitivo deverá seguir as ondulações do real, explicando cada coisa a seu tempo, não procurando uma unidade sistemática para o mundo, a menos que o experenciar do próprio mundo indique esta unidade.

Ainda segundo o autor:

> Estar entre os limites do múltiplo e do uno, poder transitar entre o estático e o dinâmico. Perceber a variabilidade da duração, suas nuances prismáticas. Eis o movimento da intuição, que, para Bergson, é a própria metafisica. (BARROSO, 2009 p. 06)

Para Coelho (1999, p. 155) "O artista é o homem cuja função é justamente ver e nos fazer ver o que nós não percebemos naturalmente." Assim sendo, criar de forma artística, no lócus poiesis, termo o qual falarei adiante, é encontrar um caminho para transfigurar a forma de conhecimento que por muito tempo se deu como nebulosa ao redor das luzes dos conhecimentos pragmáticos e gélidos da história da humanidade. É não só aproximar-se e apreender, como também ser o fenômeno.

Falemos então de *lócus de expressão*[260], modos ou lugares de se pensar, refletir e, primordialmente, criar. À arte cabe o *lócus poiesis*, lugar da poesia, da inventabilidade do mundo de forma criativa, do recorte do caos distanciado da ideia de congelamento do conhecimento, e aproximado do recorte que o ralenta para que se possa interpretá-lo, capturá-lo, transfigurá-lo, materializá-lo e devolvê-lo a natureza das ideias, desta vez como um novo fenômeno, a obra de arte e o conjunto de sensações que essa produz.

E por isso, o que tenho alimentado enquanto práxis, e que venho aqui sugerir enquanto reflexão sobre a pesquisa em dança é justamente esta ideia de um lócus poiesis, uma percepção do processo de criação em dança enquanto lugar da poesia e não do resultado pragmático de algum método. E assim, compreender o plano de composição da pesquisa, como a própria criação artística, a poiesis, uma cartografia coreográfica (ou coreocartografia).

V - Coreografar é escrever poesia a partir de encontros, desencontros e partidas

A dançarina, ao procurar a dança,
a si mesma se procura
e nesse procurar se procurando
procura mais a si buscando a dança
do que a dança que pensa procurar.
E ao encontrar a dança procura a si mesma se vê na dança refletida.
E compreende que ela é a própria dança
Em carne, osso e gesto disfarçada.
(O corpo e a dança – João de Jesus Paes Loureiro)

[260]Os termos lócus de expressão e lócus poiesis são interpretações minhas sobre os modos de manifestação do conhecimento que Deleuze nos apresenta em o Ato de criação.

Veja bem, se você faz dança, habitualmente, te apresentam em uma caixa, por exemplo: este é Pedro, ele dança, faz ballet; esta é Maria, faz jazz; este é Humberto, faz dança de salão; e assim sucessivamente, até que chegamos ao Juan e a sua famigerada dança contemporânea. Mas como dizer que Juan faz dança contemporânea? O que caracteriza a dança do Juan como contemporânea? Ou ainda, o que caracteriza as danças do Pedro, da Maria e do Humberto como *não* contemporâneas?

Eu, particularmente tenho receios quanto a dizer que faço *dança contemporânea*, quando me perguntam que tipo de dança eu faço. Tenho receios porque de fato eu não sei se realmente a faço, pelo menos não como o termo *dança contemporânea* é empregado na pergunta. Acredito que, a dança que tenho feito esteja longe de um termo, ou um conceito de dança como são empregados os conceitos nas pesquisas em outras áreas do conhecimento, ou nos métodos e gêneros da própria dança, pois estes estão em lugares diferentes. Não é melhor, não é pior, são lócus e modos de pesquisa diferentes e talvez por isso nem devessem estar em uma frase de rotulação e comparação.

Talvez as coisas fiquem mais claras se eu disser que dança contemporânea não é um gênero de dança, não é um tipo de dança, não é uma caixa, muito menos um conceito frio e congelado no tempo, como os recortes que as ciências naturais fazem no caos.

Eu não faço dança contemporânea, eu faço dança. Simplesmente dança. A dança como ela se apresenta para cada processo de criação, sem método ou técnica pré-estabelecida, sem movimentos codificados ou rotulados a ponto de fazer a arte se comparar com um esporte, ou como qualquer lugar de investigação outro que não seja a própria arte.

VI -Por um Plano de composição, e não uma metodologia.

Talvez umas das primeiras coisas a se tocar, no que diz respeito ao processo metodológico desta pesquisa, é a noção do processo metodológico da mesma como um percurso flexível e norteador da pesquisa, e não como uma forma inflexível, e não passível de mudanças.

Uma vez que este trabalho se caracteriza como pesquisa em artes cênicas contemporâneas, especificamente, Dança Contemporânea, a mesma entende o processo criativo, em todas as suas formas de manifestação e desdobramentos durante a pesquisa, como o próprio lugar dos procedimentos de investigação da pesquisa. Compreendendo assim, o

processo metodológico como um *plano de composição,* uma vez que "Os estudos sobre o processo têm como recurso metodológico básico o estabelecimento de relações, onde o importante é compreender os movimentos do artista que o levam àobra" (SILVA, 2007, p. 4) Para melhores esclarecimentos sobre este pensamento sobre pesquisa em artes cênicas, faço uso das palavras de Carreira (2006):

> Estudar a arte cênica, entendendo-se arte como junção do processo com o objeto, é algo, em si, processual em contínuo movimento em de vez de ser algo a posteriori como poderíamos dizer de uma pesquisa tradicional. Assim, se estudo o processo de criação é porque quero fazer arte, ou estou fazendo. (CARREIRA, 2006, p. 78)

Ainda segundo o autor:

> Não estudo para, necessariamente, organizar dados do fenômeno criativo, verificar fundamentos do próprio processo criativo, qualificar argumentos e contestar outros, descrever, registrar, registrar ou avaliar os percursosdas varias composições. Estes procedimentos surgirão inevitavelmente numa proposta de sistematização do trabalho criador, com parâmetros em certa pesquisa científica metódica, mas o princípio, a motivação de estudo do processo de criação é a criação em si mesma. (CARREIRA, 2006, p. 79)

Neste sentido, aproximo-me da cartografia como referência metodológica para minha pesquisa. No entanto, vale ressaltar, a cartografia não é um método fechado, é um percurso rizomático, que como um emaranhado de linhas[261] desenha um mapa de encontros e desencontros, uma construção de signos que se estabelece na união, no entre (vazio), e no afastamento deste percurso em rede, percurso este que se organiza e reorganiza a partir das necessidades da obra e do artista.

Na cartografia, sujeito e objeto não se distinguem, pois não se trata de uma pesquisa *sobre* determinados costumes, culturas, ou modos de vida, pelo contrário, o cartógrafo se emaranha à sua pesquisa, vive, experimenta e flui com ela.

> A cartografia é uma figura sinuosa, que se adapta aos acidentes do terreno, uma figura do desvio, do rodeio, da divagação, da extravagância, da exploração. Desdobramos, então, nas duas primeiras seções, como a cartografia desterritorializa, faz estranhar e potencializa os sistemas de pensamento (...) (OLIVEIRA E PARAISO, 2017,p. 163)

[261] Segundo BRITO e CHAVES (2017), para Deleuze a cartografia é composta por três linhas: linha segmentada dura ou molar e linha impossível.

Figura 3 - Espiral cartográfico/rede da criação, por Juanielson A. Silva

Assim sendo, assume-se o cartografo como um poeta, pois não são os dados, as informações, a necessidade de comprovação ou de validade de algo que o interessa, são os atos de interação e as maneiras como este é afetado pelos atravessamentos na pesquisa. Por isso, para mim, coreografar é escrever poesia a partir de encontros, desencontros e partidas, é fazer uma cartografia no fenômeno. É compreender e criar a partir de outra perspectiva de pesquisa, da pesquisa *em* dança.

> Aquele que se diz cartógrafo está emaranhado na sua cartografia, sem saber efetivamente *a priori* quais são os efeitos. Seu itinerário é gerado pelas forças do fora, em que aquilo que se pode chamar de "pesquisa cartográfica" é dobrada e habitada entre as zonas vitais, os territórios são móveis, pois não objetiva representar, visto que não há verificação, resolução, fidelidade, levantamento e interpretação de dados, nem mesmo há uma verdade para ser representada no ou pelo dado, tudo sendo maquinações. Não há um liame que separa pensamento, realidade e verdade. (BRITO e CHAVES, 2017, p. 170)

Logo, fazer uma cartografia coreográfica, ou coreocartografar, não se trata de compreender o interprete-criador [262]como um analista do sistema no qual sua dança se cria, ou até mesmo levantar dados que o possam ajudar a dar validade a sua criação coreográfica, mas experimentar, fluir, dialogar, para assim converter os signos que lhe atravessam durante a pesquisa em obra coreográfica.

[262] Conceito utilizado nas poéticas contemporâneas em dança que toma o bailarino como criador e intérprete de sua dança.

Figura 4 - Desconfiguração: Quando a poesia atravessa o corpo e o movimento torna-se dança, por Juanielson A. Silva

Por conseguinte, construir uma obra coreográfica imersa neste pensamentocontemporâneo em dançaseria assumir-se enquanto artista nômade e assumir a práxis em dança enquanto território não delimitado e anticolonialista.

Seria a construção contínua de uma obra coreográfica e por meio dela a descoberta da técnica e do próprio método, isto é, do modo de pensar, fazer e organizar o corpo para esta, e ainda compreender a dimensão de outros corpos na pesquisa. Entendendo a técnica, e o método, não como algo que é empregado ao bailarino e sim como a percepção dos caminhos do corpo para a criação e execução do movimento.

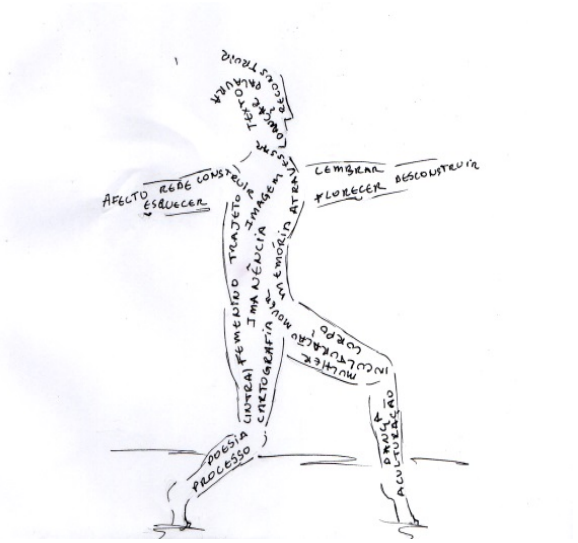


Figura 5 - Corpo-poesia: atravessamentos em processos, por Juanielson Alves Silva

VII

Em síntese, a Cartografia coreográfica, ou Coreocartografia, não aborda questões de verificação cientifica, pois não procura ou tenta formular verdade alguma, não se utiliza do congelamento do mundo em conceitos na tentativa de dominação ou sobrevivência, e, portanto, não verifica dado, ou faz levantamento quantitativo ou qualitativo da experiência. Este caminho lida com os atravessamentos da pesquisa no corpo, com os afetos, com a percepção, com a escrita criativa e com a intuição, proporcionando ao interprete-criador a experiência por si, como uma rede de significações que se cria a partir do corpo, no corpo e para o corpo.

Além disso, a coreocartografia compreende a criação coreográfica como um mapa em espiral e em rede que toma a obra em processo como a construção da poética do bailarino intérprete-criador em trajetos múltiplos, um rizoma de conceitos, que se organiza a partir das necessidades da pesquisa em andamento, da descoberta dos caminhos do movimento para à obra...À exemplo disso, o conceito de poema na rede do espetáculo Farinha poética[263].

No caso do espetáculo Farinha poética, os poemas são resultados da coreocartografia, mas isto não é uma delimitação, pois esta não se trata de um método, ou uma estrutura fechada. Ou seja, a coreocartografia não precisa produzir poemas, mas compreender todas as formas de manifestação do pensamento artístico como lugares de manifestação da poesia. Assim sendo, além dos poemas, a coreocartografia também pode produzir música, desenhos, pinturas, e outras maneiras de manifestação do pensamento artístico, mas faz-se necessário que estas, sejam sempre alicerçadas à dança.

Para que assim, o interprete-criador seja capaz de olhar a coisa e não mais ver por ele, e sim pela coisa em si, pois ele não pensa em utilizar-se da percepção para conceituar a coisa, ele percebe por perceber, em uma inclinação espontânea à distração. E por uso da intuição em suas criações artísticas ele tende a fixar na humanidade os hábitos de espíritos uteis à vida. E por conta disso, encontra na dança, em lócus poiesis e afastada da noção de resultado habitual do método, a proximidade mais satisfatória da real existência, do fluxo, da duração.

[263]Obra coreográfica (em processo) de minha pesquisa de mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará que surge da/na coreocartografia realizada em ambiente de produção de farinha no município de Concórdia do Pará.

REFERÊNCIAS

BARROSO. M. A. **A intuição como método**. revista Virtu, Juiz de Fora, 2009. (visto em http://www.ufjf.br/virtu/files/2009/11/1-A-intui%C3%A7%C3%A3o-como-m%C3%A9todo-UFJF.pdf em 10/09/2017)

BERGSON. H. 1859 – 1941**. Memória e vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze; tradução de Claudia Berliner, revisão técnica e de tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRITO e CHAVES. M.R. e S. N. **Cartografia... uma política de escrita.** Rio Grande do Sul**:** Rev. Polis e Psique, 2017;

CARREIRA. A. **Metodologia de pesquisa em artes cênicas**. Organização André carreira.[et al] Rio de Janeiro: 7Letras, 2006 – (memória ABRACE)

COELHO. J. G. **Bergson: Intuição e método intuitivo**.*Trans/Form/Ação* [online]. 1999, vol.21-22, n.1, pp.151-164. ISSN 0101-3173. (visto em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31731999000100012&script=sci_abstract&tlng=pt em 10/09/2017)

DELEUZE, G. **O ato de criação.** Tradução: José Marcos Macedo. In. Folha de São Paulo, 27/06/1999. Transcrição de conferência realizada em 1987.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIAS. R. M. **Arte e vida no pensamento de Nietzsche**. Cad. Nietzsche, São Paulo, v.36 n.1, p. 227-244, 2015.

(http://www.scielo.br/pdf/cniet/v36n1/2316-8242-cniet-36-01-00227.pdf visto em 27/08/2017)

LOUREIRO, J. J. P. **Encantarias da palavra.** Belém: ed.ufpa, 2017.

MARTINS. C. J. **Arte como sensação.** UNESP-RC 36ª Reunião Nacional da ANPEd – 29 de setembro a 02 de outubro de 2013, Goiânia-GO. (Visto em http://www.anped.org.br/sites/default/files/gt24_3448_texto.pdf em 09/10/2017)

NIETZSCHE. F. **Verdade e mentira no sentido extra-moral**. Comum - Rio de Janeiro - v.6 nº 17 p. 05 a 23 - jul./dez. 2001.

OLIVEIRA e PARAISO. T. R. M e M.A**. Mapas, dança, desenhos: a cartografia comométodo de pesquisa em educação.** Pro-Posições | v. 23, n. 3 (69) | p. 159-178 | set./dez. 2012.(http://imediata.org/asav/nietzsche_verdade_mentira. pdf visto em 27/08/2017)

TRAJETÓRIA DA ARTE DRAG (DE 1900 A 1970)

Juliana Bentes Nascimento

Artista-mestranda do PPGArtes\ICA\UFPA

juliana.bentes92@gmail.com

Wlad Lima

Artista-pesquisadora do PPGArtes\ICA\UFPA

gordawlad@yahoo.com.br

RESUMO

O artigo traça uma trajetória da Arte Drag partindo dos anos 1900, com o Vaudeville, o período do Pansy Craze no subúrbio de Nova York e, no Brasil, com o fenômeno transformista. Passando pelo período do Jewel Box Revue, o Teatro de Revista, até a tomada política a partir da Revolta do Stonewall, em 1969.

Palavras-Chave: Trajetória, Drag, Século XX, Pansy Craze, Stonewall.

ABSTRACT

The article will trace a trajectory of the Drag Art, beginning on the 1900's, with the Vaudeville, the Pansy Craze period in the New York's suburb and, in Brazil, with the "transformista" phenomenon. Passing through the Jewel Box Revue period, the "Teatro de Revista" untill the political taken after the Stonewall Riots, in 1969.

Key-Words: Trajectory, Drag, 20th Century, Pansy Craze, Stonewall.

INTRODUÇÃO

Falar sobre a montação e a arte drag ainda é uma caminhada cheia de barreiras, especialmente na área acadêmica, seja por seu caráter subversivo, por sua confusão conceitual, mas, em geral, as maiores dificuldades vêm das enormes lacunas historiográficas

dessa trajetória artística. A escassez de estudos acadêmicos específicos reflete a posição social que essa arte assume em relação às outras Artes.

Apesar de haver uma grande trajetória antes dos anos 1900, devido ao espaço restrito para o artigo, foi necessário selecionar um período: entre 1900 e 1970, por ser o momento que antecedeu a tomada política mais severa a partir da Revolta de Stonewall. Esse período onde foram construídos alicerces para o que chamamos hoje de cultura LGBTI+ e onde grandes artistas resistiam para projetar o que vivemos dentro da arte drag atualmente.

VAUDEVILLE

No século XIX, pós-guerra civil nos Estados Unidos, o grande entretenimento eram os teatros de variedade, onde se assistiam sketches cômicos, cantores, shows ilusionistas, acrobatas, tudo em uma mesma noite. Segundo o estudioso Charles Stein (1984), em 1871 surgiu o "*Sargent's Great Vaudeville Company", aparentemente mais uma companhia de teatro de variedades, mas o fato de terem usurpado o nome* Vaudeville (Vaux-de-Ville – Valor/Digno da Cidade) do gênero de poesia e composição popular francês, tornou essa palavra símbolo do próprio teatro de variedades.

O Vaudeville teve grande visibilidade nos Estados Unidos e na Europa, desde o final do século XIX até os anos 1930. Apesar de apresentações de entretenimento variado voltado para a família, como as de Benjamin Franklin Keith e Tony Pastor, também tinham materiais de cunho preconceituoso e até desumano, como eram os casos dos shows de horrores, que utilizavam pessoas com deficiências físicas ou psicomotoras, os minstrels – pessoas brancas que representavam negros em sketches cômicos –, entre outros absurdos da época. E também existiam os que se chamavam de Female Impersonators (Imitadores do Feminino) ou Female Mimics (Mímicos do Feminino), que assumiam esses títulos por "drag" ser um termo mais baixo, marginal.

Essa época trouxe grandes artistas para a mídia, como as Rocky Twins – que imitavam as icônicas Dolly Sisters –, Francis Renault, Julian Eltinge, Bothwell Browne, Bert Savoy, entre outros. Também existia no Vaudeville os Male Impersonators, como Vesta Tilley, Bessie Bellwood, Ella Shields, Hetty King, Millie Hylton, Fanny Robina, entre outras. Muitas dessas artistas eram atrizes/atores e cantoras/cantores e variavam entre números Vaudeville e números na Broadway, como é o caso de Julian Eltinge, que ganhou notoriedade com o espetáculo "*The Facinating Widow*" ficando anos em cartaz na estrada e estreando na Broadway em 1911.

O Vaudeville deu visibilidade a muitas marginalidades da época como cantores populares, vedetes, literatura burlesca, etc., e construiu a indústria do entretenimento burguês, como era o caso dos shows médicos que terminavam com vendas de elixires milagrosos e objetos curativos em geral.

Albert McLean Jr (2015) identifica que o Vaudeville teve sua decadência devido a dois fatores convergentes, a crise de 1930 que atingiu justamente seu público alvo: a classe média; e o crescimento do cinema com a consequente migração de artistas para esse segmento.

PANSY CRAZE

George Chauncey (2008) realiza uma análise sobre a comunidade LGBTI+ de Nova York, e discorre sobre o período entre 1920 e 1933, quando ocorreu a chamada "era da proibição" nos Estados Unidos, uma emenda constitucional que proibia a produção, transporte e consumo de bebidas alcoólicas. No subúrbio das grandes cidades surgiam os bares chamados speakeasy ou blind pigs, onde era possível consumir bebidas ilicitamente, pois os donos eram envolvidos em máfias[264]. Justamente nesse período ocorreu o nascimento da Pansy Craze, especificamente nos bairros do Harlem e do Greenwich Village, em Nova York. O termo é de cunho pejorativo e popular, pode ser traduzido como: pansy – pode ser "viado", propriamente, ou algo como "fadinha, frutinha", termo mais voltado para a desmasculinização; e craze – mania; algo como "mania de viadinho".

Apesar de o período ter convergência temporal com o Vaudeville, devido à especificidade do público – marginal –, era utilizada a palavra "drag", inclusive nessa época foi quando ganhou grande destaque os Drag Balls – bailes drag –, onde eram apresentados espetáculos de dança, canto, teatro, circo, etc., que ocorriam nos chamados bares speakeasy. Desse período podemos ressaltar o trabalho de grandes artistas drag queens como Ray/Rae Bourbon (que, posteriormente, entrou no Jewel Box Revue), Gene Malin, Karyl Norman (que também fazia Vaudeville), Bruz Fletcher, entre outras.

Vale frisar que existia essa distância real da palavra "drag" pra palavra "female impersonator", quando as artistas estavam se apresentando no Vaudeville, para as famílias

[264] Podemos relembrar aqui a clássica cena inicial de *Quanto Mais Quente Melhor*, quando ocorre uma batida policial em um bar speakeasy e vários artistas e clientes são levados por conta do consumo ilícito de álcool.

classe média, elas eram “female impersonators”, quando era no subúrbio, nos bares speakeasy, eram as “drags” dos Drag Balls.

Chaunsey (*op. cit*) também discorre sobre o fim da Pansy Craze e sua ocorrência devido a uma série de fatores, o primeiro deles, assim como no Vaudeville, foi a crise de 1930, por elevar a força da comunidade religiosa, iniciando uma caça aos LGBTI+, prendendo as artistas alegando comportamento homossexual – que era ilegal na época – e fechando bares speakeasy. Nesse mesmo ano, William Hays elaborou um conjunto de regras do que poderia ser exibido ou não em filmes e espetáculos segundo as leis de Deus, conhecido como Hays Code, esse código de censura baniu quase todos os personagens LGBTI+ da cena artística. Em 1933, além da morte de Gene Malin, que foi um grande baque pra comunidade pansy, foi revogada a lei que proibia bebidas alcoólicas, restringindo apenas a locais “*de família*”, que, obviamente, não incluíam nas suas listas de atrações os Drag Balls. Em outras palavras, “*o cerco se fechou*” para as artistas drags americanas na década de 1930.

TRANSFORMISMO E MADAME SATÃ

Transformismo é como é chamado o fenômeno da montação nos países de língua latina e, infelizmente, existe um material muito restrito em relação a sua documentação histórica no final do século XIX, mas, certamente, falar de transformismo no início do século XX é falar da Lapa, do Bairro da Luz – Boca do Lixo – e, especialmente, de Madame Satã.

Um clássico de Cecil B. DeMille, Madam Satan, finalizado em 1930. O filme retrata a história de uma esposa que resolve se vingar do marido vestindo-se de diabo em uma festa a fantasia. Brilhantemente estrelado por Kay Johnson, o filme chega ao Brasil em 1937. Em 1938, o transformista João Francisco dos Santos veste-se todo de diabo para o bloco de rua *Caçadores de Veados*, ganhando o concurso de fantasias. Semanas depois, ao ser detido é associado à personagem do filme de DeMille por um policial (GREEN, 2003). Assim nasce o nome da primeira grande transformista do Brasil, mesmo não se falando abertamente sobre isso na época.

Foi garçom, segurança e prostituto nos bordéis da Lapa, passou pouco mais de 27 anos de sua vida preso por diversos crimes que incluía, ironicamente, atentado ao pudor. Tornou-se uma figura mitificada no bairro, inclusive sendo confundido com Febrônio – um pedófilo da época – no imaginário popular. Fato citado pelo próprio em entrevista que deu ao tabloide O Pasquim em 1971. Essa mesma entrevista que o transformou em ícone da contracultura no

início do século XX; foi onde muito antes da tomada política da palavra *bicha*, Madame Satã já declarava publicamente:

> "Comecei minha vida sexual aos 13 anos, quando as mulheres da Lapa organizavam bacanais dos quais participavam homens, mulheres e bichas. Com essa idade de 13 anos eu fui convidado para alguns, e funcionei como homem e como bicha, e gostei mais de ser bicha, e por isso fui bicha" (SANTOS, 1971, p.4)

Definia-se como "filho de Iansã e Ogum, devoto de Josephine Baker" (GREEN, *op. cit*), refletindo sua religiosidade afro-centrada e sua admiração por Josephine Baker, a primeira vedete negra do teatro de revista francês.

JEWEL BOX REVUE

Em 1939, o restaurante Jewel Box em Miami era dirigido pelo casal Doc Brenner e Danny Brown (COLEMAN, 1997). Grandes empresários, eles se definiam como "*boy-ological experts*" (uma construção gramática que pode ser traduzida como "especialistas em biologia de meninos" – fazendo uma alusão não só às suas condições sexuais, mas também ao seu domínio dentro do mercado de consumo LGBTI+).

Além de variadas apresentações como ilusionistas, cantores, pianistas, etc. Eles decidiram fundar um grupo aos moldes do teatro de revista francês, o chamado Revue. O diferencial desse grupo era justamente sua formação exclusiva de *female impersonators* e um *male impersonator* que era convidado a fazer o papel de MC (master of ceremonies).

Rachel Shteir (2004) explica sobre o sucesso do grupo, que saiu em turnê por todo o Canadá e Estados Unidos, inicialmente fazendo uma versão camp[265] de Ziegfield Follies[266] chamada "25 men and 1 girl" (25 homens e 1 menina – no caso 25 female impersonators e 1 male impersonator). Ficaram em cartaz por mais de 30 anos, até o começo dos anos 1960.

Billy J. Harbin et. al (2005) falam um pouco sobre as mais de 100 artistas que passaram pelo grupo ao longo dos anos, e podemos citar alguns dos maiores nomes dessa arte no século XX: Lavern Cummings (conhecida por seu cabelo natural e voz aguda), Internacional Chrysis, Ricky Rene, Terry Noel, T.C. Jones, Tony Midnite, Angie Stardust, Perry Desmond, Holly White, Kim August, Tobi Marsh, Gayle Sherman, Harvey Goodwin, Libby Reynolds, Chris Moore, entre tantos e tantos outros. Com uma atenção especial para a

[265] Grosso modo: sensibilidade e gosto pelo exagero, pelo "mau" gosto, pela "arte ruim". Para um entendimento melhor sugiro o ensaio *Notas Sobre Camp* de Susan Sontag, 1964.

[266] Inspirada no Follies Bergère de Paris, era uma sequência de revistas que eram encenadas em Nova York entre 1907 e 1936.

contratação de Stormé DeLarverie em 1955, para ser MC. Stormé teve grande participação política na Revolta do Stonewall e atuou fortemente como militante da causa negra e da causa lésbica até sua morte em 2014, ficando conhecida como a "Rosa Parks da comunidade LGBTI+" (COLEMAN, 1997).

TEATRO DE REVISTA/REBOLADO

Neyde Veneziano (1991), explica que enquanto isso, no Brasil também estava em alta o teatro de revista. É dividido em três fases que convém ser representadas por seus maiores encenadores: Artur Azevedo, Manoel Pinto e Walter Pinto. Sendo a primeira ainda no século XIX, com operetas adaptadas e inspiradas no Follies Bergère; na segunda, entre os anos 1920 e 1930, Manoel Pinto também teve influência das revistas francesas que estavam em alta, em especial do estilo lançado pela opereta "chinoserie" (com temas chineses) de Ludovic Halévy, Ba-Ta-Clan, que trazia a tona a nudez feminina, o corpo burlesco, somado à sensualidade já intrínseca à identidade cultural brasileira, ganhou grande reconhecimento com o destaque de grandes artistas da época como Oscarito e Grande Otelo.

Em 1940, Walter Pinto assumiu o Teatro Recreio e trouxe grandes mudanças para a revista brasileira, nessa fase podemos citar a entrada de atores transformistas no elenco, não apenas como suporte cômico, mas como representação de elegância, e tudo se deve ao sucesso da primeira aposta de Walter Pinto em transformistas em 1953 com Ivaná.

De Lion (2016) fala sobre o espetáculo "É Fogo na Jaca" que teve uma temporada de cinco meses e nela foram investidos cinco milhões de cruzeiros, contando com grande orquestra, vários dançarinos, cantores, grandes nomes do teatro como Mesquitinha, Violeta Ferraz, Ankito, entre outros. Não por menos, a transformista francesa Ivaná tinha lugar de destaque na trama, entrando em cena cantando a música *Je Cherche Um Millionaire* de Mistinguett.

Segundo o documentário *Divinas Divas*, de Leandra Leal (2014), nos anos 1960 que as transformistas brasileiras tiveram grande destaque, quando seu avô, Américo Leal, abriu para espetáculos transformistas o Teatro Rival. Com a produção de grandes revistas como Les Girls, Internacional 7, O Planeta é das Bonecas, Travestis S.A., Loucura Guei, além do clássico Gay Fantasy, dirigido por Bibi Ferreira. Os grandes nomes fizeram longas turnês pela Europa também (VENEZIANO, 1991). Com destaque para Yeda Brown (última musa de Salvador Dalí), Rogéria, Divina Valéria, Jane di Castro, Camille K, Fujika Halliday, Marquesa, Marlene Casanova, Veruska, entre tantas e tantas outras.

REVOLTA DO STONEWALL

No mundo todo começava lentamente uma busca pelos direitos LGBTI+, enquanto no Brasil o comportamento homossexual era legalizado desde 1831, nos EUA, o primeiro estado a legalizar foi Ilinois, em 1962.

Sally Banes (1999) fala que os arredores do bairro Greenwich Village em Nova York sempre foram áreas boêmias, conhecidas pela prostituição e grande número de artistas na área, a geração beat dos anos 1950, depois de manter-se nômade, fixou grande parte dos seus artistas ali. No Village surgiram grandes mudanças na arte e no pensamento da época, e sempre fora um reduto LGBTI+. No meio de todo esse contexto, na *Cristopher Street* número 53, existia o *Stonewall Inn*, um bar comandado pela máfia italiana que reunia todo tipo de público marginal, artistas, ativistas, filósofos, prostitutas, traficantes, etc. Ainda assim, as batidas policiais eram frequentes, não para fechar o bar, pois havia um sistema de suborno em vigor, mas para afrontar seus frequentadores, especialmente os LGBTI+.

Segundo Carter (2005), no dia 28 de junho de 1969 ocorreu uma batida policial, como sempre ocorria, mas nesse dia os policiais perderam o controle e rapidamente juntou-se uma multidão incitando à revolta. Nos dias seguintes foram realizados mutirões ativistas nos estabelecimentos *gay-friendly* pra garantir que seus frequentadores não fossem capturados ou espancados. No dia 28 de junho de 1970 houve as primeiras paradas de orgulho LGBTI+ em Nova York, Los Angeles, São Francisco e Chicago, para comemorar o início da revolta.

E onde a drag entra nessa história? Na frente. A artista drag, assim como a travesti (o que, na época, não era tão rigidamente distinto) enquanto corpos que trazem a discussão de gênero e sexualidade, estavam à frente das lutas, das paradas, dos microfones. Com grande destaque para Marsha P. Johnson (Drag Queen que atuava no Hot Peaches) e Sylvia Rivera (transexual) que em 1970 criaram a ONG STAR – Street Transvestite Action Revolutionaries (Travestis de Rua em Ação Revolucionária). Que buscava ajudar, a priori, travestis de rua que não tivessem onde dormir ou comer e acabou transformando-se em uma casa de resistência LGBTI+.

Em 1973, Sylvia rompeu com o movimento e fechou a casa por sentir que depois de anos lutando pelos direitos de todos, os direitos dela, enquanto transexual estavam sendo deixados de lado pela comunidade LG. (RIVERA, 2007)

E há de se citar a importância de Stormé DeLarverie para a revolta, não apenas como patrulheira nos dias de motins, mas como um dos pivôs da Revolta, como explica Mia Sanders (2017):

> "During clothing checks, one officer barked "Move, faggot" at Storme DeLarverie, a lesbian activist, and shoved her sharply in the back. She turned and punched him in the face, knocking him to the ground. (...) DeLarverie turned to the onlooking crowd, bleeding from her head, and shouted: "Why don't you do something?" What followed was what we know today as the Stonewall Riots" (SANDERS, 2017)

ASPECTOS CONCLUSIVOS

Depois da Revolta de Stonewall o mundo inteiro voltou-se para os direitos LGBTI+, trazendo grande visibilidade para a Arte Drag, levando maiores patrocínios para os concursos de misses; maior crescimento na presença de drags no cinema (como Divine); e maior demanda do tema para grupos teatrais, etc. A drag instalou-se nos EUA como um rosto para cultura camp e reafirmou sua posição enquanto artista, agora com toda a carga política de também estar à frente dos movimentos sociais.

No Brasil, os anos 1970 chegaram com o impacto das transformistas invadindo a televisão e os cinemas, como Rogéria, Elke Maravilha[267], Cláudia Celeste, além de grupos teatrais voltados para a montação e diversidade como Dzi Croquettes e o Teatro Oficina.

Dos anos 1970 em diante, a Arte Drag tem sido muito produtiva e goza de maior visibilidade, mas é de extrema importância olhar pra trás e reconhecer, não só a luta, mas a arte e a produção de quem tornou tudo isso possível.

Este estudo é uma contribuição para a produção acadêmica acerca da arte drag, especificamente a noção de montação, há muitas lacunas acerca dessa arte. Muito ainda cabe ser estudado e aprofundado: os atravessamentos, as transgressões, as expressões artísticas que conversem com esta arte pelos continentes e culturas diferenciadas e não estudadas, deixando abertas as possibilidades de pesquisa à luz de novos questionamentos.

[267] Considerada uma das primeiras mulheres a fazer drag sem representar o arquétipo masculino, podendo ser analisada – segundo as nomenclaturas atuais – como uma drag queer muito à frente do seu tempo.

REFERÊNCIAS

BANES, Sally. Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CARTER, David. Stonewall: The riots that sparked the gay revolution. Macmillan, 2005.

CHAUNCEY, George. Gay New York: Gender, urban culture, and the making of the gay male world, 1890-1940. Hachette UK, 2008.

COLEMAN, Bud. Jewel Box Revue: America's Longest-Running Touring Drag Show. Theatre History Studies, v. 17, p. 79, 1997.

DE LION, ANTONIO RICARDO CALORI. "É Fogo na Jaca": performance drag queen no teatro de revista dos anos 1950.

GREEN, James N. O Pasquim e Madame Satã, a" rainha" negra da boemia brasileira. Topoi (Rio de Janeiro), v. 4, n. 7, p. 201-221, 2003.

HARBIN, Billy J.; MARRA, Kim; SCHANKE, Robert A. (Ed.). The Gay & Lesbian Theatrical Legacy: A Biographical Dictionary of Major Figures in American Stage History in the Pre-Stonewall Era. University of Michigan Press, 2005.

MCLEAN JR, Albert F. American vaudeville as ritual. University Press of Kentucky, 2015.

RIVERA, Sylvia. Sylvia Rivera´ s Talk at LGMNY, June 2001 Lesbian and Gay Community Services Center, New York City. Centro Journal, v. 19, n. 1, 2007.

SANTOS, João Francisco. Em entrevista a Sérgio Cabral et. al. "Madame Satã", O Pasquim, n. 95, 1971.

SHTEIR, Rachel. Striptease: The untold history of the girlie show. Oxford University Press, 2004.

STEIN, Charles W. American vaudeville as seen by its contemporaries. Alfred a Knopf Inc, 1984.

VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções. Editora da UNICAMP, 1991.

TRAMAS INVISÍVEIS:

A COMPLEXA TESSITURA DO SER FEMININO COMO ARTISTA BORDADEIRA

Juliana Padilha de Sousa[268] (PPGARTES- UFPA)

Dr. Bene Afonso Martins[269] (UFPA)

RESUMO

Este texto buscará identificar relações entre as mulheres e o bordado como se esta fosse habilidade apenas feminina. Esta concepção, entre outras antigas, o restringiu ao universo feminino. No bordado, diferente de outras práticas artísticas, o gênero interfere diretamente na sua realização. Devido à ligação intrínseca com os trabalhos manuais femininos, o reconhecimento dessa atividade como arte constantemente é questionado, estando à margem de outras práticas artísticas mais consolidadas na academia. O bordado é uma técnica que conecta gerações de mulheres, presentes tanto no espaço doméstico, quanto em áreas estritamente artísticas, como em museus e exposições. As mulheres encontram no bordado uma forma de trabalho, lazer, opressão ou libertação? Como produção majoritariamente feminina, o bordado passou a ser um passatempo ou extensão de feminilidade. O objetivo deste artigo é desenvolver ideias ao redor da desconstrução das concepções desta atividade como apenas do gênero feminino.

Palavras-Chave: Bordado, Feminilidade, Feminino, Arte.

---

[268] Graduada em design (UEPA). Mestranda em Artes, no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA).

[269]Doutora em Letras pela Universidade de Minas Gerais. Pós-Doutora em Estudos do Teatro pela Universidade de Lisboa (Portugal) e Professora e Coordenadora do Programa de Pós Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará. Coordenadora do Projeto de Pesquisa: Memória da Dramaturgia Amazônida: Construção de Acervo Dramatúrgico.

ABSTRACT

This papersearches to identify the relationship between women and the embroidery that blocks it from living outside the feminine universe. In embroidery, unlike other artistic practices, gender interferes directly in its achievement. Due to the intrinsic connection with women's handiwork, the recognition of this activity as art is constantly questioned, being marginalized of other artistics practices more recognized in the academy. Embroidery is a technique that connects generations of women present both in domestic domains and in strictly artistic areas such as museums and exhibitions. Do women find embroidery as a form of oppression or of liberation? The focus of this article is to develop a debate around the deconstruction of gender conceptions. Through embroidery we can discuss about how the limitation of social autonomy and, consequently, creative contributes to the marginalization of the practice over the years. With a major female production representing beautiful and delicate figures, the embroidery became itself as an extension of femininity.

Keywords: Embroidery, Feminility, Feminine, Art.

INTRODUÇÃO

A hierarquia histórica presente na divisão das artes, consideradas menores e maiores, foi uma das determinantes para a marginalização do trabalho artístico feminino. No caso específico do bordado – objeto deste estudo – prática associada às habilidades e afazeres das mulheres, talvez por essa razão, esse trabalho não seja considerado, em certos setores, como arte, mas inteiramente como expressão de feminilidade, ou mesmo mero passatempo. Rozsika Parker, no livro *The Subversive Stitch*,afirma que "o papel do bordado na construção da feminilidade, sem dúvida, restringiu o desenvolvimento da arte".(PARKER, 2010, p. 215). A citação da autora inglesa demonstra que a definição de artes consideradas"puras" (pintura e escultura) permanecem como as mais apreciadas, quando comparadas às produzidas através de suportes têxteis, sempre contidas na categoria de mero ofício[270] ou artesanato. Essa

[270] Artes e Ofício ou *Arts & Crafts* – Fundadopor William Morris em 1861, objetivavaumarenovação das artes e ofícios, consideradotambém um movimento social. Pregavaaextinção da divisão do trabalho e consequentemente a volta da unidadeconcepção-produção. Propõeduasdenominaçõesdistintas, a arte pura e a arte aplicada (arte maior e arte menor).

diferenciação artística em acordo com a categoria de sexo: homem/mulher. A dificuldade de se compreender a bordadeira como um ser dotado de capacidade criativa e de dominar técnicas tão complexas como a de outras modalidades artísticas. Essa visão discriminadora não só impossibilitou o reconhecimento do trabalho com agulhas como arte, mas, a própria bordadeira introjetou parte desse estereótipo cruel e difícil para ela própria subverter.

O bordado se tornou indelevelmente associado a estereótipos de feminilidade. O termo feminilidade aqui presente se revela pela definição de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* "é evidente que o personagem feminino - suas convicções, seus valores, sua sabedoria, sua moralidade, seus gostos, seu comportamento – podem ser explicados pela sua situação". (BEAUVOIR, 1972, p. 635). Situações em que a mulher não é considerada sujeito social, ou seja, a feminilidade como o comportamento esperado e encorajado pela sociedade, diretamente ligado à sua condição biológica, social e psicossocial.

O entendimento da feminilidade como algo frágil e dependente do homem foi aspecto crucial da divisão social do trabalho, como agente de opressão e limitação no que se refere à valorização do papel da mulher na sociedade, pois "a idéia de feminilidade impõe-se de fora a toda a mulher". (*Ibdem*, p. 472).

As inquietações que conduzem este artigo são: Por que o bordar foi/é compreendido como uma extensão da feminilidade? De que maneira a limitação da prática ao feminino influenciou para restringir os espaços de trabalho do bordado? Como concepções errôneas do feminino atuaram na depreciação do bordado como arte? Tais indagações nos fazem trazer à tona a discussão instaurada por pesquisadoras como Linda Nochlin, Rozsika Parker, Ana Paula Simioni, entre outros autores. A recorrência a esses estudiosos visa estabelecer diálogo com a problemática da desvalorização do bordado como arte. Tal intento vislumbra um possível cenário de aproximação das práticas às pesquisas em artes visuais para que desenvolvam outros olhares sobre o trabalho das bordadeiras.

Por que a inserção do bordado no ideal de feminilidade contribuiu para a invisibilidade deste, nos territórios de mercados de arte e nas pesquisas acadêmicas? Propomos assim uma revisitação da historiografia da arte, desconstruindo hierarquias presentes no seu sistema através de abordagem sociais, raciais, de classes e de gênero, a partir de estudos de diferentes áreas, como a sociologia e a antropologia. Para melhor compreendermos o universo do bordado dialogaremos com os estudos de estética e da constituição do feminino nas artes.

A IDEALIZAÇÃO FEMININA E A MULHER NA ARTE

O filósofo iluminista e precursor do romantismo Jean Jacques Rousseau, citado aqui para reiterar que a desvalorização da mulher é tema antigo e ainda não totalmente superado. Para demonstração ou reflexão sobre a desejada superação de tais concepções da mulher, recorremos a esse clássico pensador, na sua obra *Emílio ou da Educação* (1992). Para este autor, a feminilidade estaria diretamente vinculada a qualidades consideradas inerentes a tal sexo: fragilidade, timidez, doçura, afetividade. Devotada à família e ao lar, a mulher então desempenharia suas habilidades manuais como lazer. O bordado foi inserido como parte desse ambiente doméstico, fadado ao amadorismo. As práticas têxteis são marcas fortes da atuação artística feminina e, por isso, foram discriminadas em comparação às outras artes. Reconhecemos avanços nos estudos das teorias de gênero e na prática trabalhista, ressaltamos, no entanto que tais avanços ainda estão fora de boa parte da população feminina. Ressaltamos, no entanto, que hoje, além de assumir as atividades indicadas por obras como a de Rousseau, as mulheres avançaram, alcançando novos espaços de atuação no mercado de trabalho, mas há muito que conquistar ainda em termos de direitos sociais e reconhecimento.

Expressado no papel da personagem Sofia, da obra citada, o autor passa a conotação de que mulheres devem aprender a ser mães e esposas, pois esta seria a lei da natureza. Amando a vida doméstica e a tranqüilidade do lar, onde se realiza uma clara distinção entre o espaço público e privado (doméstico) em uma divisão sexual do trabalho. Segundo ele, “a mulher tem mais espírito, o homem mais gênio; a mulher observa, o homem raciocina” (ROUSSEAU,1992, p. 463). Afirmando assim o papel de subordinação da mulher em relação ao homem e encorajando ao seu confinamento doméstico. No citado livro, o filósofo desenvolve um elaborado discurso sobre a inferioridade feminina demarcando as habilidades domésticas de Sofia, Recomendando às mulheres a seguirem o mesmo caminho dos “trabalhos de seu sexo”. Para Rousseau, era claro que a natureza dos homens e das mulheres era distinta, logo, assim deveria ser a sua educação. Para validar seu conceito, o autor alega que essa desigualdade provém da natureza e da razão, já que “cabe a quem a natureza encarregou dos cuidados dos filhos a responsabilidade disso, perante ao outro” (*ibdem,*p. 428), defendendo a educação de mulheres conforme seus deveres referentes ao seu sexo, restrita à gestão doméstica e às tarefas do lar.

Para Rousseau, a principal tarefa de uma mulher seria, na verdade, agradar ao homem já que “se a mulher é feita para agradar e ser subjugada, ela deve tornar-se agradável ao

homem ao invés de provocá-lo" (*ibdem*, p. 424). Porém, na época em qual o filósofo viveu, já existiam filósofos e filósofas que defendiam igualdade de gênero no plano natural, racional e moral. Quanto a isso o autor rejeita a formação culta da mulher:

> (...) preferiria cem vezes mais uma jovem simples e grosseiramente educada, uma jovem culta, que viesse estabelecer no lar um tribunal de literatura de que seria presidenta. Uma mulher assim é o flagelo do marido, dos filhos, dos amigos, dos criados, de todo mundo. Do alto de seu gênio, ela desdenha todos os seus deveres de mulher, e começa sempre por se fazer homem à maneira de Mlle. de l'Enclos. Fora de casa ela é sempre ridícula e mui justamente criticada, pois não pode deixar de sê-lo quando se sai de sua condição e ao se é feito para a que se quer ter. Todas essas mulheres de grandes talentos só aos tolos impressionam [...] Toda jovem letrada permanecerá solteira a vida inteira, em só havendo homens sensatos na terra (ROUSSEAU, 1992, p.491).

Uma obscuridade do iluminismo praticado por Rousseau é a falsa universalidade dos direitos restritos apenas aos homens, o que excluía automaticamente toda a outra metade da humanidade, as mulheres. O pensamento de Rousseau ecoou na filosofia, pedagogia e artes. Esses conceitos estão presente em formas muito mais sutis em nosso cotidiano contemporâneo, mas tímida ou ostensivamente resiste. É importante ressaltar a diferença entre a construção de feminilidade, a feminilidade vivida, o ideal feminino e o estereótipo feminino. A construção social do gênero feminino em Rousseau enfatiza, portanto, que a mulher não é dotada de razão, mas de sentimentos e emoções, devendo sempre ser submissa e julgada por um homem, que detém esse poder superior.

Em contraponto ao clássico pensador, a pesquisadora inglesa Rozsika Parker analisa a permanência da ideologia de Rousseau e de outros acerca da noção sobre o feminino, e faz a sua definição sobre a feminilidade:

> a construção de feminilidade como um território psicanalítico e social da diferenciação sexual. A feminilidade é uma identidade viva para as mulheres, seja ela acatada ou resistida. O ideal feminino é um conceito histórico e sempre em movimento sobre o conceito do que as mulheres devem ser, e o estereótipo feminino é uma coleção de atributos imputados às mulheres e contra o qual os seus interesses são medidos (PARKER, 2010, p.4).

Uma pergunta instigante ressoa: Por que não houveram grandes mulheres artistas? Este é o titulo do artigo publicado em 1971 por Linda Nochlin, que propõe analisar mais profundamente a questão da "grandiosidade" artística masculina. Registrada e reforçada pelos historiadores de arte, quando restringem a qualidade de "gênio", vinculada a "talento" e "maestria" somente a homens artistas, ainda hoje encontramos dificuldades em confrontar tais parâmetros, repassados e presentes na nossa cultura. No texto de Nochlin, a autora nos convida a repensar esta lógica mítica da genialidade inata, ao relacionar os aspectos socioeconômicos de artistas considerados geniais, às oportunidades de aprendizagem artística

que os mesmos tiveram, o que ela nomeia de “abordagem sociológica da arte”: abordagem necessária para destituir o conceito tradicional mítico de “genialidade” masculina. Para a autora, “o que nós escolhemos chamar de ‘gênio’ é uma atividade dinâmica, e não uma essência estática, uma atividade de um sujeito em determinada situação”. (NOCHLIN, 1971, p.28).

É em relação à noção de “grandeza” no campo das artes, em geral associada aos homens artistas, que o debate expande a incapacidade feminina de produzir arte de ‘primeira classe’. Um dos principais e mais perversos argumentos para justificar a desproporção persistente entre mulheres e homens no mundo da arte é o da “qualidade” (VICENTE, 2012). A arte e os artistas não podem ser compreendidos fora de seu contexto social, histórico e cultural.

Inúmeras artistas foram ignoradas ao longo da história que, cobertas de cobranças quanto à sua conduta e cercadas de limitações quanto à sua formação profissional, foram influenciadas a acreditar que a sua prática com o bordado não era significativa como criadora de arte. Fillipa Vicente analisa:

> Creio que é empobrecedor analisar o percurso de uma mulher artista do século XIX, por exemplo, sem ter em conta o facto de ela ser mulher, pelo simples facto de ser ‘mulher’ no século XIX, independentemente do país ou da classe social onde se nasceu, afectava a identidade de artista. Ignorar a identidade sexual, em defesa dos supostos critérios de qualidade artística e da análise formal de uma obra, significa desprezar um dado significativo na construção e percepção contemporâneas da obra, tal como no percurso da artista. Não interessa apenas ‘descobrir’ mulheres artistas, mas importa analisá-las enquanto ‘mulheres’’, ou seja, tendo em conta que as suas identidades enquanto personagens históricas estão inevitavelmente marcadas pelo facto de elas serem mulheres (VICENTE, 2002, p.32).

Ao papel dado à mulher de mera reprodutora de obra, genialmente criada por homens, representado aqui por Emílio de Rousseau, Walter Benjamin (1988) relata que, a princípio, a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução como parte de um possível aprimoramento de técnicas e desenvolvimento de um fazer artístico único. O autor reforça que o culto da beleza, aparecido na época da Renascença, predomina no decorrer de três séculos e defende por longos anos o culto da “arte pela a arte”. Quanto à característica de reprodução no bordado,muitos estudiosos não o consideram como arte, o autor comenta:

> A fim de se estudar a obra de arte na época das técnicas de reprodução. É pela primeira vez na história do mundo: a emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico. Reproduzem-se cada vez mais obras de arte, que foram feitas justamente para serem reproduzidas. Da chapa fotográfica pode-se tirar um grande número de provas; seria absurdo indagar qual delas é a autêntica. Mas, desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de *praxis:*

> a política preciso levar na maior conta esse conjunto de relações. Elas colocam em evidência um fato verdadeiramente decisivo e o qual vemos aqui aparecer (BENJAMIN, 1988, p.16 e 17).

A gênese do artista como indivíduo dotado de capacidades intelectuais que o distinguissem dos outros contemporâneos, configurando um estilo próprio, vem dos estudos de Vasari, autor das categorias fundadoras da moderna história da arte (SIMIONI, 2010). Esse pensamento reforça algo individual, fruto do trabalho intelectual, no qual estaria ligada a superioridade do seu criador. Uma obra única, impossível de ser reproduzida por outros, a não ser ele. Partindo desse conceito, as produções coletivas de caráter estritamente manual e de possível reprodução, como o bordado, foram rotulados como destituídos de capacidade intelectuais superiores. No caso do bordado, fato de ser uma prática feminina, influenciou a sua identidade historiográfica, ou o até mesmo impossibilitou de ser compreendido como uma técnica artística. Por decorrência dessa invisibilidade da bordadeira, muitos registros e obras bordadas não resistiram ao tempo, sendo ainda mais difícil de reconstruir caminhos trilhados por mulheres que se dedicaram a esta arte e trabalharam para o desenvolvimento dela.

O BORDADO E AS TRAMAS DA INVISIBILIDADE

Para Parker, 2010, não há hesitação em reconhecer o bordado como arte: “Eu decidi chamar bordado de arte porque esta é, sem dúvidas, uma prática cultural envolvendo iconografia, estilo e função social” (PARKER, 2010, p.6). No entanto, ainda é um reconhecimento que enfrenta obstáculos dentro e fora das pesquisas acadêmicas. Isso reforça uma das principais características da sua prática: a resistência.

Mary Linwood (1755-1845) foi uma artista bordadeiras que protagonizou uma carreira prestigiada artística através de linhas e agulhas. Em sua vida foi uma das precursoras do *needlepainting* – a pintura com agulhas na Inglaterra. Sua técnica que transforma pontos e linhas em obras similares a feitas com tinta a óleo em uma exata reprodução de luz, sombras e cores bordadas. Acreditando que, se o bordado fosse indistinguível da pintura a óleo, talvez ele fosse definitivamente percebido como uma prática artística. Em 1825, retratou Napoleão Bonaparte, obra que hoje faz parte do acervo do Victoria & Albert Museum (Fig.1). Suas coleções de obras, eternizadas pelo museu, são em torno de 64 produções entre o período de 1776 – sua primeira exposição na Sociedade dos Artistas em Londres – até a sua morte em 1845.

Fig. 1 - Linwood, Mary.*Napoleon Bonaparte*.
Tela de lã, bordado em lã. 1825. Fonte: V&A Museum.

Até o século XVIII, antes da vertente de ensino no interior das academias de arte, a aprendizagem artística acontecia nos ateliers de artistas, onde o fator familiar ou de relações pessoais eram determinantes para a formação (VICENTE, 2002, p.226). A prática do bordado vive em espaços familiares ou íntimos onde o ciclo de aprendizagem é dado por pessoas próximas: mães, avós, irmãs, amigas. Uma atividade essencialmente feminina, onde os valores de piedade e pureza são importantes aspectos, onde a mulher passa a ser vista como parte da natureza. (PARKER, 2010, p.123).

A influência de Rousseau na identificação de feminilidade com a natureza foi importante, presente no papel de Sofia, esposa de Emílio, na já citada publicação. O seu modelo de mulher pertencente e protagonista do lar, envolta de um ambiente dócil, rural, onde ela pudesse desenvolver uma das atividades mais características e apropriada para elas: o bordado. Rousseau se refere ao bordado como natural a mulher:

> A costura, o bordado, a renda chegam sozinhas. (...) Folhagens, frutas, drapejamentos, tudo o que pode servir a dar um contorno elegante aos ajustamentos e a fazer por si mesma um cartão de bordado quando não se o encontra a seu gosto, lhes basta. Em geral, se importa aos homens limitar seus estudos a conhecimentos corriqueiros, isso mais importa ainda às mulheres, porque a vida destas, embora menos laboriosa e sendo, ou devendo ser, mais assídua a suas tarefas e mais entrecortada de cuidados diversos, não lhes permite entregarem-se arbitrariamente a nenhum talento em prejuízo de seus deveres (ROUSSEAU, 1992, p.437).

Essa delimitação do bordado como parte de um estilo de vida livre, ou para ocupação de horas ociosas, sem ter o reconhecimento de um trabalho prejudicou a profissionalização da prática e desde então, está estigmatizada como amadora. Esta definição de amadora aqui

significa como a da mulher que pratica arte no espaço privado, sem ser profissionalmente artista. A junção do modelo feminino de delicadeza, pureza, natureza relatado tão persuasivamente por Rousseau estimulou a criação de padrões florais e delicados traçados nos bordados (PARKER, 2010). Padrões criados no risco, fase do processo de bordar que repassa um desenho previamente concebido no papel para o tecido, através de papéis encerados ou mesmo com a tinta de canetas diretas no tecido. Traços leves e delicados que contornam flores, plantas, paisagens, belezas naturais.

De acordo com Ana Paula Simioni (2007), a feminização dos meios têxteis e sua associação às atividades menos intelectualizadas não devem ser naturalizadas. Historicamente vistas como amadoras, pelos críticos e consumidores de arte que as enxergavam à maneira de seu tempo, através do senso comum, as mulheres viveram afastada do protagonismo artístico. Tal concepção permanece viva até hoje, mesmo que de maneira tímida e velada. Acreditamos na necessidade enxergar além das barreiras que nos foram impostas no passar dos séculos e desconstruir a imagem da bordadeira, com um olhar integral, como uma artista completa.

O conceito de feminilidade não foi criado pelas mulheres, nem para as mulheres, a feminilidade não é intrínseca do ser mulher e, historicamente, ela agiu como um canal de exclusão. Como destaca "A própria noção de feminilidade é tomada como um discurso; uma fala produzida histórica e socialmente que, em alguns momentos, serve para julgar, para classificar e mesmo subjugar, a produção feminina". (SIMIONI, 2008, p. 27). A exclusão das mulheres das academias – e, portanto do acesso ao modelo artístico vivo – foi determinante para a estigmatização masculina das artes aplicadas (SIMIONI, 2007). Apresentado em Nochlin (1971), Simioni (2008 e 2007), Vicente (2012) e muitas outras pesquisas, o fator determinante para a dificuldade do acesso de mulheres ao estudo formal e acadêmico de artes foi a presença do nu humano. Nos séculos XVI a XIX os gêneros artísticos mais reconhecidos e prestigiados exigiam um grande domínio da forma humana para elaboração de suas pinturas, esculturas e outras obras. Para a mulher daquele período, a sociedade considerava uma conduta moralmente inaceitável observar publicamente um ser humano desnudo, mesmo que em uma sala de aula.As escolas usaram desse pudor moral para impedir o ingresso de alunas em seus espaços. Esse contexto histórico está presente em todas as obras citadas acima. Apesar de a análise dos textos estarem centradas na historiografia da arte de mulheres pintoras e escultoras, com exceção de Parker, nós observamos similaridades na narrativa destas artistas plásticas com as artistas têxteis. O que também serve de incentivo para criarmos mais pesquisas voltadas ao protagonismo artístico das bordadeiras, tema ainda pouco discutido na

academia. Nessa árdua tarefa de revalorizar uma arte não considerada pela história, Vicente (2002, p.19) refere-se à dificuldade de encontrar documentos, escritos ou visuais sobre o trabalho de mulheres artistas, permanecendo muitas paginas em branco.

Simioni (2007), explicita que a realização das obras eram repartidas mediante critério baseado na analogia entre o gênero do autor e os gêneros da produção. Dentro da produção do movimento de artes e ofícios no Brasil e no mundo, essa distinção foi significante para analisarmos a rejeição do bordado e das artes têxteis, por parte do homem artista, ficando restrito a realização apenas da mulher. Na carreira de Regina Gomide Graz, artista têxtil modernista, dividia sua criação artística com seu marido John Graz. Ficava em domínio do seu parceiro a idealização de toda a produção criativa, da parte intelectual do projeto, quanto Regina encarregava-se da execução da manufatura envolvida no processo (*ibdem,* p.93).

Algo similar aconteceu no movimento *Arts&Crafts* liderado pelo designer e artista têxtil William Morris, na Inglaterra, com uma ideologia que convidava o artesão a ser tratado igualitariamente ao artista, enaltecendo as artes ditas como menores. Contudo, segundo é registrado em Parker (2010), apesar de Morris ter aprendido a bordar e dominar difíceis técnicas do bordado - como o *crewel embroidery* - este o delegava a execução de seus desenhos e padrões para sua filha, May Morris, e outras mulheres que trabalhavam em seu atelier, reiterando o conceito anteriormente apresentado: o homem como gênio criador de arte e a mulher, a executora. Seria interessante pensarmos nas muitas "artistas colaboradoras" presentes nas notas de rodapé da história da arte (SIMIONI, 2010).

O exercício de compreender o bordado à parte de suas raízes de sexo é árduo e lento, pois com a concepção de que o bordado representa a beleza do imaginário feminino, sua clareza espiritual que contraria o racionalismo obscuro do homem – idéia ainda criada e mantida através dos discursos de Rousseau – se aprisiona o poder criativo dessa arte a noções superficiais de beleza. No entanto, o esforço de sucumbir a hegemonia das belas artes na junção com as artes aplicadas tende a beneficiar mais a pintura do que o bordado, modificando mais a masculinidade do que transformando a feminilidade (*ibdem,* p.191) cristalizando o bordado como essencialmente feminino. Artistas do século XXI nos desafiam a neutralizar a prática do bordado e enxergar em novas tramas aquela que foi por séculos o manto de invisibilidade que cobria mulheres artistas, nunca reconhecidas como tal.

A intervenção feminista na história da arte dos anos 70, aqui representada pela publicação de Linda Nochlin, encorajou novas perspectivas do bordado. Louise Bourgeois,

TraceyEmin, Rosana Paulino e muitos outros nomes que preenchem galerias e criam novas tramas para o bordado. Mulheres que se redescobrem e desafiam o estereótipo feminino e clamando pela liberdade de ser mulher, simplesmente. Ao invés do retrato delicado, natural, maternal esperado, se revelam caóticas, subversivas e independentes em um exercício contínuo de desconstrução de paradigmas limitadores que aprisionaram o bordado por séculos.

CONCLUSÃO

O bordado nos ajuda a perceber o quanto a arte e a sociedade na qual ela está inserida se limita por gênero, ainda. O que as mulheres representam em fios, através de seus bordados, é muitas vezes pautado no que se compreende por feminino. É possível quebrar este círculo vicioso de atribuição de valores que permeia a figura da bordadeira? O fato da prática do bordado ocupar um lugar inferior nas hierarquias artísticas fez com que as mulheres nunca fossem impedidas de continuar a tecer, o que influenciou para o constante aprimoramento e desenvolvimento técnico do bordado. Porém, o fato de ser identificado como uma prática feminina também contribuiu para a sua desvalorização dentro das artes. Conclui-se que quando a prática artística das mulheres não era excluída, tendia a ser inferiorizada (VICENTE, 2012, p.27). Talvez seja a desconstrução de paradigmas a mais difícil tarefa proposta aqui, nesse breve estudo, porém essa reflexão é extremamente necessária. Se no passado as exclusões eram mais fáceis de identificar, no presente elas são mais sutis.

O fato do livro *The Subversive Stich: Embroidery and the Making of Feminine* não ter versão traduzida para o português dificulta a discussão sobre a feminilidade e o bordado a ser levantada em pesquisas brasileiras. Essa ausência só ratifica a necessidade de abrirmos mais espaço para pesquisar o bordado sobre esta ótica dentro da cultura brasileira, onde o bordado sempre foi muito presente. Essa contestação quanto às fronteiras da arte e do artesanato tão delimitadas na prática do bordado, da mesma maneira que está relacionada a genialidade e o amadorismo da bordadeira, são importantes considerando a embrionária produção acadêmica nacional na área e a resistência dos pesquisadores e pesquisadoras em relação a uma discussão menos superficial sobre os limites de gênero na história da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técninca. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Pau*lo: Brasiliense, 1988.

BEAVOUIR, Simone de. *O Segundo Sexo***.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 2009

DURAND, Jean-Yves. *Bordar: Masculino, Feminino***.** Seção de Antropologia, Universidade do Minho, Guimarães, Portugal. Disponível em: <*http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5480/3/BORDAR.pdf*>. Acesso em: 06 de Março de 2017.

PARKER, Rozsika.*The Subversive Stitch: EmbroderyandtheMakingofthefemininity.* Londres. IB Taurus , 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da educação*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,1992.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras.* São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. *Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil.* Revista do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB. N. 45, 2007.

_____. *Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan.* Revista de Antropologia e Arte , Ano 02, vol.01, 2010.

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

“MEU CU É REVOLUCIONÁRIO”:

AS REPRESENTAÇÕES DO SEXO ANAL NAS ARTES E NA POESIA

Kauan Amora Nunes – Mestre em Artes (UFPA)

RESUMO

O cu é um orifício tratado historicamente como uma área encarregada de eliminar, de excretar, mas que também é extremamente erógena. Sua utilização por homens e mulheres com fins sexuais é culturalmente considerada um tabu e historicamente marcada por relações de poder. A literatura acadêmica recentemente tem se dedicado a investigar as representações culturais do cu e seus ecos sobre a arte e a sociedade. Destaco a tradução do livro *Pelo cu: políticas anais* (2017). Nas diversas linguagens artísticas, a representação do cu com fins sexuais tem sido amplamente discutida. Boal disse que toda arte é política. Afinal, o cu também é político? O que quer o cu na arte? Nesse sentido, recorro a famosa frase “O buraco do meu cu é revolucionário” (1993), de Guy Hocquenghem, para investigar como a arte tem representado o cu a partir dos filmes *Paixão Selvagem* (1976), de Serge Gainsbourg e *120 dias de Sodoma* (1976), de Pasolini e, por fim, nas poesias de Ângelo Monaqueu presentes no livro *Sob a Égide de Eros* (2001). Mais do que chamar a atenção gratuitamente ou simplesmente chocar, estas obras viram no cu a possibilidade de construção de um discurso político contestador e subversivo que busca confrontar todos os tipos de totalitarismo ou conservadorismo que dociliza corpos e vidas.

Palavras-chave: sexo anal; artes; poesia.

ABSTRACT

The anus is na orifice historically treated as na area in charge of eliminating, excreting, but also being extremely erogenous. Its use by men and women for sexual purposes is culturally considered a taboo and historically marked by relations of power. The academic literature has recently been dedicated to investigating the cultural representations of anus and its echoesin art and society. I highlight the translation of the book *Pelo cu: políticas anais* (2017). In the various artistic languages, there are presentations of the anus for sexual purposes has been widely discussed. Boal said that all art is political. After all, is the ass also

political? What do you want in art? In this sense, I turn to Guy Hocquenghem's famous frase “O buraco do meu cu é revolucionário" (1993), to investigate how art has represented the anus through the the films Paixão Selvagem (1976), directed by Serge Gainsbourgand 120 dias de Sodoma (1976), from Pasolini and, finally, in the poems of Ângelo Monaqueu present in the book Sob a égide de Eros (2001). More than drawing attention to shock people, these work shave seen the possibility of building a contentious and subversive political discourse that seeks to confrontallty pes of totalitarianism or conservatism that docilizes bodies and lives.

Keywords: anal sex; art; poetry.

INTRODUÇÃO

Gostaria de começar esse artigo lendo o parecer que recebi de um dos membros da Comissão Organizadora desse evento, o VIII Fórum Bienal de Pesquisa em Artes: “Os dois primeiros períodos que abrem o resumo, bem como a chamada do título, poderiam perfeitamente ser excluídos. Quando abrimos mão da elegância e optamos pela vulgaridade (agressividade), trilhamos caminhos perigosos... Grato...”

O título do meu trabalho se chama “Meu cu é revolucionário: as representações do sexo anal na poesia e nas artes” que busca investigar a forma como o sexo anal é representado em obras como “120 dias de Sodoma” e a performance brasileira “Macaquinhos”. A tal frase “Meu cu é revolucionário” foi dita por um importante militante LGBT francês chamado Guy Hocquenghem, autor do livro *A contestação homossexual* (1980). Talvez o cu do Guy Hocquenghem tenha algumas coisas que o meu não tem porque a frase de sua autoria foi citada inúmeras vezes por filósofos em todo mundo, incluindo Félix Guattari e Suely Rolnik, como uma máxima política em *Micropolítica: cartografias do desejo* (1996), já o meu cu foi considerado vulgar. Por que?

O que é vulgar? O que queremos verdadeiramente dizer quando chamamos algo ou alguém de vulgar? O dicionário diz que vulgar é o “que se refere ou pertence ao povo, à plebe; comum ou popular”, “De procedência ruim; de natureza baixa; grosseiro, rude”. Recorrer a etimologia da palavra responde muito pouco dessas duas perguntas, mas nos dá pistas para seguirmos adiante. Afinal,será que eu inventei a roda? (perdão do trocadilho)

Em *Pornô Chic* (2014), uma reunião de contos e poemas de Hilda Hilst, a autora faz diversas referências ao cu, em linguagem aberta e explícita. Cu de homem. Cu de mulher. E até cu de menina. Em *A História do Olho* (2003), George Bataille, que escreveu o livro no início do século XX sob um pseudônimo, narra, na verdade, uma história do cu. De novo, de forma bem aberta e explícita. Escatológica. Em *Querelle* (1972), de Jean Genet, o herói marinheiro, macho alfa, perde propositadamente em um jogo cuja a aposta era seu próprio cu. Perdedor, ele deixa que um homem negro de mais de dois metros o penetre sem dó nem piedade. Em 1895, *O Bom Crioulo* (2008) inaugurou o Naturalismo brasileiro na literatura e chocou a sociedade moderna e casta por contar explicitamente o caso de amor entre um ex-escravo negro e um grumete branco tendo a Marinha como paisagem institucional. Talvez o que mais chamou a atenção tenha sido o fato de que um homem considerado selvagem e irracional tenha penetrado um plácido e inocente garoto branco que, simbolicamente, representava a Marinha e a burguesia.

Um dos casos mais poderosos da utilização do sexo como metáfora para a reflexão filosófica, contestação política e produção de conhecimento artístico foi a adaptação cinematográfica de *120 dias de Sodoma*, romance de Marques de Sade, realizada pelo cineasta italianoPier Paolo Pasolini, em 1975. O que muitas pessoas veem como um filme escatológico com cenas gratuitas de violência e de sexo que constrangem a alma mais progressista na sala de cinema, para o cineasta foi uma denúncia de uma falsa tolerânciae um alarme para um novo tipo de fascismo que nascia na Itália.

Para Pasolini, o fascismo estava disperso de forma velada e silenciosa na sociedade italiana. Sob um manto de falsa tolerância, se escondia a violência, a neurose pelo consumo e o extermínio da dignidade do proletariado que fazia de tudo para se adequar aos padrões de consumo, inclusive cometer delinquências. Segundo Luiz Nazário, em *Sodomia e fascismo em Pasolini* (2015), ao apontar isto, Pasolini recebeu crítica da esquerda e da direita, inclusive de intelectuais como Ítalo Calvino, Umberto Eco e Natalia Ginzburg.

120 dias de Sodoma, escrito em 1785, descreve um erotismo virulento e perverso. É uma celebração a subjugação e a violência física. A obra foi atualizada para evidenciar os horrores de um mundo pessimista e desesperançoso no pós-guerra. Adaptada para a Itália nazifascista, o corpo e o erotismo tomam uma nova dimensão. Uma dimensão escabrosa. Sade e seus escritos “com seus elaborados e altamente racionalizados rituais de dor, morte e violência, foram vistos como um emblema e protótipo da cruel racionalidade fascista” (ROMANSKA *apud* NAZÁRIO, 2015, p. 362).

Na obra cinematográfica, as relações sexuais, bem como o sexo anal se tornam uma cruel metáfora para a objetificação do corpo e desumanização do sujeito que a ideologia nazifascista divulgava na Europa pós-guerra. Nesse sentido, a plateia desavisada poderia ver no discurso de Pasolini apenas uma obra deselegante, vulgar e agressiva que optou por caminhos perigosos. Porém, um espectador mais atento e conhecedor da filmografia do cineasta e poeta italiano seria capaz de perceber seu discurso político e denunciatório por trás das horrorosas cenas de estupro e de tortura. Pasolini temia um mundo onde essas cenas se tornassem banais e corriqueiras, por isso expôs na película tanto horror, na esperança que a sociedade italiana acordasse.

Eu poderia citar inúmeras outras obras artísticas que facilmente podem ser chamadas de vulgares, como *A origem do mundo*, de Coubert, que foi expulsa do Salão de Paris, *Madame Bovary*, de Flaubert, que rendeu um processo a seu autor por agredir a moral e os bons costumes, *Império dos sentidos*, de Nagisa Oshima, filme que permaneceu censurado por décadas no mundo inteiro por mostrar cenas de sexo reais entre os atores, mutilação e introdução de um ovo em uma vagina. *Ninfomaníaca*, de Lars Von Trier, *Love* e *Irreversível*, de Gaspar Noé, que filma em câmera estática uma cena de estupro por mais de 10 minutos, *Azul é a cor mais quente*, de AbdellatifKechiche, *O último tango em Paris*, de Bertolucci, *Nove canções*, *Calígula*, *Um estranho no lago*, *Eu, Christiane F.*,*O Fantasma*e tantos outros.

Na literatura acadêmica, cito a tradução do livro Pelo cu: políticas anais (2016), os artigos Tutta un'altra cosa: a presença do ânus na prosa de Hilda Hilst (2014), Apontamentos anal-lisadores - compreensões subjetivadas do cu (2016), O sexo anal derruba o capital (2011), Apontamentos para uma economia política do cu entre trabalhadores sexuais (2015), Meu cu faz milagres (2015), Por uma ética da passividade (2016), Um cu muito bonito, o da bicha (2016), A visibilidade do suposto passivo: uma atitude revolucionária do homossexual masculino(2007) e tantos outros.

Foucault estava certo no seu primeiro volume da *História da Sexualidade*, a obra *Vontade de Saber* (2014). Existe uma rede homogeneizante de poder que produz saberes discursivos que buscam capturar o sujeito moderno e arrancar-lhe toda a sua singularidade através dos seus desejos sexuais. Disso, fazem parte a medicina, a psicologia, a psicanálise, a religião e etc. Essas instituições de poder te fazem falar sobre seu sexo e te classificam, te hierarquizam. A isso chamamos de sexualidade e separamos as práticas sexuais os discursos sobre o sexo em "vulgares" e "não vulgares" a fim de organizar esses corpos.

Vulgar é o fio do tecido dessa rede que se fortalece com o medo e o ressentimento, a certeza cega de que existem coisas que podem ser ditas e coisas que não podem ser ditas. Paul B. Preciado, filósofo transespanhol afirmou em *Manifesto contrassexual* (2014) que o sexo anal é a nossa única possibilidade de revolução sexual. O cu está no centro de uma revolução contra todo tipo de normose, de submissão e de silenciamento.

MEU CU É REVOLUCIONÁRIO

Durante as minhas atividades e participação no Grupo de Pesquisa GEPETU, no projeto *Poéticos Pensadores nas Vísceras da Pesquisa*, capitaneado pela professora doutora Wlad Lima[271], tomei como empreendimento o pensamento poético em minhas pesquisas acadêmicas a fim de revelar, através do diálogo com o pensamento histórico, artístico e filosófico, uma nova potência no meu próprio pensamento.

Desde então, tenho me interessado pela poesia homoerótica e, para ser mais específico, me refiro a poesia homoerótica que fale sobre o cu. As abordagens sobre o cu – sejam elas poéticas, médicas ou históricas – muitas vezes revelam e reforçam a figura do penetrado em situação de fragilidade ou vulnerabilidade física ou emocional. Percorrendo este caminho, me deparei também com as tentativas de escrever poemas homoeróticos. Um deles é este que foi escrito em parceria com meu namorado. Utilizo-o porque ele é escrito em primeira pessoa – não se sabe qual de nós dois – e esta pessoa é aquele que sente prazer em ser penetrado, ou seja, dá voz ao subalterno, ao marginalizado. Utilizo-o porque ele não é representado como um sujeito fragilizado, mas que detém o poder sobre seu corpo e é senhor de si e dos seus prazeres, conhecedor dos seus desejos. Transcrevo a poesia na íntegra: "Eu quero te ter todo dentro de mim/Primeiro teu pau, depois tuas mãos, então teus braços/ Em seguida teus pés, depois as tuas pernas/Até que faças de mim casa e do meu cu a tua morada"(Kauan Amora Nunes e Sávio Barros Sousa[272]).

As diversas possibilidades de utilização do cu já foram tema de inúmeras expressões culturais – sempre polêmicas -, desde o cinema, passando pela performance, pela pintura, até chegar na poesia.

---

[271] Professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Atriz, cenógrafa e encenadora teatral paraense.

[272]Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Direitos Humanos e Cidadania da Universidade de Brasília - UnB. Atualmente pesquisando políticas de saúde, movimentos LGBT e a história da epidemia de HIV/Aids.

Quando um grupo de teatro exibiu no Sesc Patativa do Assaré, em Juazeiro do Norte, no Ceará, a performance “Macaquinhos”, uma polêmica foi instaurada, haja vista que o grupo mostrava atores, entre homens e mulheres, todos nus, simplesmente explorando o cu uns dos outros. A recepção das pessoas foi bastante negativa nas redes sociais, levantando a possibilidade de uso indevido de dinheiro público pelo conteúdo da performance. Isto me faz pensar em uma questão: se todos têm cu e se todos o usam para uma ou duas razões, por qual motivo na sociedade de hoje o cu ainda não é reconhecido como tema legítimo de discussão?

Com o cu podemos discutir produção de saber, como os papéis sexuais que entre homens se divide na dicotomia ativo/passivo e que sabemos que até hoje é tão rígida. Podemos também discutir relações de poder, haja vista que na sociedade ocidental, desde os gregos, aquele que penetra é digno dos privilégios e reconhecimento social, seu prazer é digno e respeitoso. Os *erastes*, homens mais velhos e que penetravam os mais novos, eram responsáveis de ensinar o jovem grego o caminho da bravura e da coragem através da prática pedagógica da pederastia, enquanto que, o mais novo da relação, o *eromenos*, deveria ser casto e contido, jamais demonstrar prazer ou desejo. Assim seria iniciado a vida adulta do cidadão grego. Hoje, pouca coisa mudou. O penetrado continua sendo visto como o mais vulnerável física e intelectualmente e o que penetra, muitas vezes, sequer é visto como um homem homossexual tamanha a hierarquia.

Moisés Pellerano[273] surpreende pela representação estética extremamente realista da dominação através do sexo anal entre dois homens:

[273] Pintor dominicano

Figura 1: Rape, de Moisés Pellerano.

Com o cu também podemos discutir produção de subjetividades, ou seja, modos de existência que tomem uma ética e uma estética como pontos fundamentais para existir em sociedade. Sendo assim, penso que esta emergência de tantas obras, seja na arte, na poesia ou na literatura acadêmica, que discutam a forma como o cu histórica e culturalmente forma nossos modos de ver e de se relacionar no mundo se dá pelo fato de que estamos começando a perceber que ele não é apenas um "órgão excretor" ou mesmo vulgar.

Na poesia, é Doutor Ângelo Monaqueu, espécie de heterônimo do professor Omar Khouri[274], que, na contramão do que costumamos ler, cria poemas homoeróticos que elogiam o cu e seu "passivo":

> Você, dando o cu, tem tanto prazer/Que eu, cá comigo, fico sem crer/ E curioso em saber como alguém/Do desprazer faz o gozo:/Cagando pra dentro e achando gostoso (MONAQUEU, 2001, p. 122).

Vale a pena citar outro poema de Monaqueu que descreve com detalhes desconcertantes o sexo anal:

---

[274] Graduado em História pela USP. Mestre e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Livre-docente em Teoria e Crítica da Arte pelo IA (Instituto de Artes).

> Por meu pau no cu do lindo gajo,/Sentir pelo meu pinto/Aquela estreiteza anal.../Retirar o pau limpo/Na aparência, após/Ter penetrado ambiente/Escuro e pré-lavado;/Pau recendendo não/A bosta, mas a cu,/Com resíduos fecais mínimos e uma gota/Ainda de esperma que,/Atrasada, deposita-se no chão./E seu cu, num lamento derradeiro,/Libera, entre franzido e frouxo,/Um débil e inodoro peido! MONAQUEU, 2001, p. 108).

Já no cinema, foi Serge Gainsbourg que realizou uma ode ao sexo anal no clássico *Paixão Selvagem* (*Je t'aime, moi non plus*, 1976). O filme estrelado por Joe Dallesandro, ator favorito de Gainsbourg, e Jane Birkin, sua namorada, conta a história de um belo rapaz caminhoneiro e gay que mantém uma relação de amor e sexo bastante peculiar com uma garçonete de beira de estrada. Este só aceita fazer sexo com a amante na medida em que ela se assemelhe a um homem e as relações sexuais, além de serem bastante agressivas, são sempre pelo ânus (mesmo contra vontade da jovem).

> O sexo anal é uma modalidade sexual praticada poucas vezes no cinema, digamos, tradicional. Em O Último Tango em Paris (1973), de Bernardo Bertolucci, uma cena importante entre Marlon Brando e Maria Schneider envolvendo manteiga é comentada até os dias de hoje. Em Amargo Pesadelo (Deliverance, 1972), de John Boorman, e PulpFiction (1994), de Quentin Tarantino, o sexo anal é usado para ilustrar a violência na sua forma mais extrema. Em Paixão Selvagem, é o toque principal do filme, chegando a ser engraçado o empenho de Gainsboug ao deixar isso bem claro. Logo na abertura, por exemplo, o enorme caminhão caçamba de Krass evacua toneladas de lixo, ribanceira abaixo, num lixão. Mais tarde, Krass carrega a mesma caçamba com vasos sanitários e bidês. Em outra cena, Krass e Johhny transam loucamente na caçamba, com Johnny gritando de dor. Temos ainda o chefe grosso de Johnny que sofre de uma emissão constante de gases intestinais, a quem Krass xinga várias vezes de "cagão". Felizmente, o filme não foi feito em Odorama. (KLEBER MENDONÇA FILHO)[275].

O momento do filme que Kleber Mendonça Filho[276] se refere é este:

[275] O excerto foi retirado da crítica “Cult sobre cu”, escrita por Kleber Mendonça Filho. Está disponível no fórum de cinema “Makingoff”, acessível somente para pessoas cadastradas.

[276] Diretor, produtor, roteirista e crítico de cinema brasileiro.

Figura 2: Paixão Selvagem, com Joe Dallesandro e Jane Birkin

Como podemos perceber, a discussão estética sobre as diversas possibilidades de usos do cu para fins sexuais sempre gera polêmica, mas, vez ou outra, consegue driblar o moralismo dos mais conservadores e se manter na história, de uma forma ou de outra. Na bibliografia acadêmica há diversos artigos e até mesmo livros levantando tais questões e entrando para a história do sexo anal em uma penetração nem sempre consentida, mas sempre prazerosa.

Para concluir, gostaria de construir um raciocínio a partir da cena do filme *Ninfomaníaca* (Parte I), de Lars Von Trier[277]. O sussurro de Joe, interpretada por Charlotte Gainsbourg, durante uma relação sexual clamando para que seu parceiro Jerome, interpretado por ShiaLabeouf, "preencha todos os seus buracos" deixa claro o sentimento de solidão e a necessidade de completude por parte da personagem. Isto me faz pensar no prazer – e de certa forma, no fascínio – que venho desenvolvendo pela prática do sexo anal entre homens na ânsia de descobrir, desvendar e construir as dimensões plurais deste ato. Assim, lanço uma questão: O sexo anal, no final das contas, não seria uma forma de prazer destinada a superar a solidão? Tomar posse do cu ou deixar o cu ser tomado não seria uma tentativa de sanar uma

[277] Cineasta dinamarquês.

necessidade primária de encaixe perfeito e de completude existencial? Ter prazer em invadir o corpo do outro e supostamente ter sobre ele domínio total, ou mesmo através da entrega absoluta deixar-se abandonado à invasão consentida do membro do outro não seria uma falta existencial e melancólica? Certa vez ouvi dizer que a história é escrita em esperma e sangue. Para concluir, podemos perceber que a estrutura binária de poder é uma invenção social e a arte, em sua dimensão política, vem discutindo tais questões na esperança de uma reflexão crítica, em contraposição à ciência, sobre a prática do sexo anal. Existe muito mais sob a superfície do "vulgar" do que a nossa vã moral pode supor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade - Vontade de Saber. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

NAZARIO, Luiz. Sodomia e fascismo segundo Pasolini. In: Joel; Cardoso; Bene Martins. (Org.). Dos palcos às telas do cinema. 1ed.Belém do Pará: EditAEDI, 2015, v. 1, p. 353-395.

PRECIADO, Paul B. Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

SAEZ, Javier; CARRASCOSA; Sejo. Pelo cu: políticas anais. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

DANÇA-PLÁSTICA: UM NOVO HORIZONTE PARA A DANÇA NA ESCOLA

Larissa Melo Chaves (UFPA)

Graduanda em Licenciatura em Dança

RESUMO

A partir do viés da dança-educação, este artigo tem por objetivo discutir sobre o conceito de plasticidade em dança, mais especificamente no que tange à dança escolar, considerando a consciência da plasticidade como um produto da percepção da própria vida enquanto obra de arte (LOPONTES, 2003). Sob a ótica de minha experiência enquanto pesquisadora da dança na escola, frente à Escola de Aplicação da UFPA, reflito a respeito da mutabilidade presente na subjetividade da dança que pode e deve ser um elemento constituinte do currículo escolar pensado a partir de uma perspectiva da linguagem "dança" enquanto área de conhecimento autônoma e específica. Fundamentando-me nos estudos de Isabel Marques (2010) sobre o processo artístico-educacional, atrelado ao conceito de dança imanente (MENDES, 2010), desenvolvo um olhar para a dança na escola que busca proporcionar, nas entrelinhas do processo de ensino-aprendizagem, uma organicidade (FERRACINI, 2005) ao desenvolvimento da dança enquanto prática corporal estudantil, perante um sistema escolar escasso de potenciais criativos que visem o ser humano como corpo vivo, inteligível e mutável.

Palavras-chave: Dança, escola, plasticidade, mutabilidade, ensino-aprendizagem.

ABSTRACT

By the sight of dance-education, the aim of this article is to discuss the concept of dance plasticity, specifically related to school dance, considering the sense of plasticity as a product of the perception of life itself as an artistic work (LOPONTES, 2003). From the perspective of my experience as a school dance researcher in UFPA School of Application, I reflect on how mutable is the subjectivity of dance that can and should be a constituent element of the school curriculum from a perspective of dance-language as an autonomous and specific area of knowledge. Based on Isabel Marques' studies (2010) about artistic-

educational process, linked to the concept of immanent dance (MENDES, 2010), I develop a sight over school dance that seeks, between the lines of the teaching-learning process, to provide organicity (FERRACINI, 2005) to the development of dance as a student's body activity in face of a school system scarce of creative potentials that consider the human being as a living, intelligible and changeable body.

Keywords: Dance, school, plasticity, mutability, teaching-learning.

(RE)CRIANDO DANÇAS: UM OLHAR PARA DANÇA ENQUANTO PLASTICIDADE

No contexto do estudo da dança enquanto arte/educação, por meio da elaboração de propostas para um documento fundamentador do ensino da dança no contexto escolar[278] bem como através da experiência com práticas artísticas específicas em escolas de Belém-PA[279], tenho descoberto a partir deste universo uma característica peculiar da dança enquanto linguagem que é a plasticidade.

A plasticidade em dança trata do caráter mutável existente dentro das infinitas possibilidades artísticas que podem ser acionadas no fazer em dança, incluindo questões metodológicas e técnicas no que tange a professores e alunos. Essa plasticidade envolve tudo o que diz respeito à dança, atuando sempre em corpos vivos, com contextos sociais definidos. A dança se materializa de maneira distinta em cada corpo, tenha ele um estilo definido ou não. Assim, ainda que consideremos a mesma coreografia realizada por corpos diferentes em total sintonia, ela jamais será executada de maneira exatamente idêntica, visto que se adapta – pela mutabilidade – a execução de cada corpo.

Considerando a plasticidade em dança de acordo com o exemplo vislumbrado, situo este caráter plástico inicialmente no contexto escolar. A dança na escola, independentemente

[278]O documento diz respeito ao programa curricular de dança, elaborado para inserção da dança no contexto da turma do segundo ano da Escola de Aplicação da UFPA durante minha pesquisa de Trabalho de Conclusão de curso da Licenciatura em Dança. O referido material será discutido neste artigo, posteriormente.

[279]As práticas artísticas em questão correspondem a minha inserção em Projetos de Pesquisa e extensão da Universidade Federal do Pará como o Projeto Escola, Dança e Educação e o Projeto EDUCADANÇA, os quais proporcionaram minha inserção em escolas de Belém-PA enquanto graduanda de dança. Além dos Projetos, a pesquisa de minha monografia de conclusão de curso também envolveu a prática da dança nas escolas, favorecendo ainda mais meu contato com este contexto.

de seu gênero aplicado, jamais terá tal execução praticada de maneira idêntica por todos os corpos. No entanto, a riqueza das diferenças apresentadas está em percebê-las como algo potencialmente criativo, isto é, algo que por sua plasticidade tenha a possibilidade de dar origem a múltiplos resultados artísticos, seja a atuação da dança na escola estritamente focada na composição coreográfica ou no desenvolvimento dos conteúdos da dança enquanto prática corporal.

Neste sentido, percebo a plasticidade natural existente nos corpos das crianças aplicada à plasticidade dos professores enquanto facilitadores da formação educacional, isto é, o professor alimenta-se das características plásticas existentes na pessoalidade dos alunos para tornar sua metodologia – que também possui características mutáveis, plásticas- real. Então, no jogo da dança na escola vai-se encontrando espaço para combinar as infinitas possibilidades de dança que podem existir dentro deste contexto em relação às coreografias, às práticas de aula, às escolhas didáticas dos professores e à relação aluno-professor.

Comparo a plasticidade da dança com a camuflagem de um camaleão. O animal se molda ao ambiente em que se encontra, podendo estar nos mais diversos lugares a partir da utilização de sua própria habilidade de adaptação e inserção neste meio. Assim se faz a dança no contexto escolar: um campo plástico e mutável, tendo essa característica presente nas relações pedagógico-afetivas, na aplicabilidade de seus conteúdos e nas inúmeras possibilidades estéticas de execução. Destaco o âmbito escolar para estudo da plasticidade em dança apenas como uma escolha delimitativa e não restritiva, isto é, percebo também a dança-plástica presente em qualquer ambiente que a arte da dança se faça real, não somente em escolas.

Analisando com cuidado, noto que a origem deste caráter mutável está em nossas próprias escolhas de vida enquanto sujeitos do mundo. Nós dançamos o que somos e somos o que dançamos e, ao mudarmos, nossa dança também se altera.O pensamento de Nietzsche (LOPONTE, 2003) caminha lado a lado com essa concepção, visto que, ao dançarmos nossa própria existência configurando a dança de acordo com nossa etapa de vida, nós somos a própria arte da dança. Uma arte que ultrapassa os limites do produto estético e encarna na vida do ser humano como seu próprio modo de viver. “As obras de artesão apenas a sobremesa, e a refeição principal é a nossa própria vida como obra de arte” (LOPONTE, 2003, p.75).

Convocando-nos a assumir uma postura artística diante da existência humana, Nietzsche propõe a auto percepção do artista como poeta-autor de sua própria vida.

> Ser poetas-autores de nossas vidas é não perder a capacidade de criar, esobretudo, de criar-se. A vontade de criação é aniquilada pela insistente "vontade de verdade" do homem moderno. Não há nada para descobrir através do conhecimento, não há nada por baixo dos véus, há apenas o que inventar. E esse "amor à verdade" é apenas mau gosto, um desvario adolescente que abonece o filósofo-artista: "Para isto é necessário permanecer valentemente na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras, em todo o Olimpo da aparência". Como destaca Machado (2002, p. 103) (LOPONTE, 2003, p. 74).

Neste sentido, noto que, em se tratando do desenvolvimento de uma plasticidade em dança dentro do universo escolar mediado pela identificação dos alunos enquanto poetas-autores, há uma gama enorme de barreiras a serem quebradas, visto que, em sua maioria, as escolas são o lugar que vai de encontro às ideologias fundamentadorasda auto percepção do educando enquanto poeta-autor de sua própria vida, isto é, estão sempre ávidos por verdades absolutas, pela descoberta em detrimento da invenção.

Todavia, a presença de artistas na escola enquanto professores de dança pode ajudar a modificar este quadro, partindo do princípio de que o artista já possui naturalmente uma consciência interior das potencialidades de sua dança-plástica e, a consciência da assinatura artística ilustra bem essa situação. Geralmente bailarinos possuem certas preferências no que diz respeito às escolhas estéticas da cena: qualidades de movimento, tipos de acionamento das partes do corpo e das possibilidades a nível espacial. No entanto, qual é o elemento fundamentador dessas escolhas? A própria vida do indivíduo.

Pessoas com personalidades mais fortes e incisivas tendem instintivamente a escolher movimentos que combinem com essas características, da mesma forma com que o modo de falar, de se movimentar cotidianamente e de viver de cada ser humano casa com seu modo de dançar, suas preferências motoras e estéticas. Assim, de acordo com as mudanças de fases na vida, vamos criando novos padrões de movimento a medida que nossa plasticidade, possibilitada graças a subjetividade existente na área de conhecimento dança, é reconstruída.

Assim, a plasticidade existente na dança torna a relação desta linguagem com a definição de conceitos, ideologias e práticas enquanto verdades absolutas, diferenciada. Não que esta definição não possa acontecer, pelo contrário. Nesta área de conhecimento a existência de verdades é tão grande que a maior parte das aplicações dos conteúdos da dança são verdadeiras se analisadas a partir de determinado contexto, gerando uma rede de possibilidades que não possuem uma relação de hierarquia umas entre as outras, mas sim de

complementariedade. As diferentes aplicações de dança, ao complementarem-se, podem se relacionadas a diferentes assuntos abordados no ensino escolar desde o ensino infantil até o fundamental, não se restringindo apenas aos conteúdos de arte, mas sim estando presente em todos os componentes curriculares da escola.

No desenvolvimento desta pesquisa tive como influenciadores fundamentais alguns importantíssimos setores de estudo. Dentre eles, o Projeto de Pesquisa "Escola, Dança e Educação: estratégias metodológicas para o ensino da dança na escola" que busca identificar, analisar e propor os conteúdos da dança na escola. Assim, desenvolvemos no Projeto o conceito de "dança-mãe" que agora o analiso sob a ótica da plasticidade em dança. Uma dança que, assim como uma mãe, sempre abrace todos os seus filhos–as vertentes de dança- de forma a não fazer diferença de gosto entre eles. Ou seja, uma dança que busque desenvolver aspectos globais do aluno por meio do olhar artístico da dança enquanto linguagem.

Ressalto que em contexto escolar, o objetivo da"dança mãe" seria abordar a dança enquanto linguagem, propondo, assim, uma relação direta entre dança e educação. Desta maneira, o caráter a ser desenvolvido na escola atua sob um viés educativo, não tendo o objetivo de formar bailarinos tecnicamente excelentes se considerarmos um padrãoestabelecido por um gênero de dança. O objetivo é apresentar aos alunos a dança enquanto área de conhecimento autônoma e específica essencial à formação do ser humano.

Durante os estudos do Projeto elencamos alguns objetivos a serem trabalhados pela linguagem Dança – compreender, sentir, interpretar, elaborar. Com esta ação, já selecionamos automaticamente algumas ações para a prática da dança na escola como: fruição de obras (interpretar); criação artístico/coreográfica (elaborar); prática/análise de conteúdos de dança (compreender); desenvolvimento de consciência corporal sensível (sentir). Além dessas ações, algumas outras estão imbricadas na interpretação dessas palavras-chave, no entanto, a escolha por essas fundamenta-se em nossa pretensão de alcançar um alicerce para a dança na escola baseada na construção de diferentes olhares da linguagem Dança que ultrapassam as barreiras da prática dentro de sala.

Ressalto que de nada adiantaria a potencialidade da dança-plástica para o contexto escolar se não houver, em paralelo, um olhar sensível do professor para o desenvolvimento da criatividade e criticidade. A metodologia adotada é uma ferramenta essencial para que o aluno

possa perceber suas individualidades nesse mundo de informações e opções e reinventar-se a partir do mesmo.

> O estudo dos elementos da linguagem da dança, portanto, não está na base, não são as raízes ou os troncos de uma grande árvore da qual toda a dança se desenvolve". [...] A compreensão e a incorporação dos signos e componentes da linguagem sistematizados por Laban têm, a meu ver, o potencial de articular e atualizar em nossos corpos técnicos possibilidades de outras relações entre o já conhecido (no passado) e o recentemente corporeificado (no tempo presente)" (MARQUES, 2010, p. 90).

Neste sentido, a linguagem Dança nos oferece as potencialidades de atualização do corpo, a qual somente será realizada sob a ótica sensível do docente, daí a importância da seleção e articulação dos conteúdos da dança de acordo com os níveis de ensino no currículo escolar. Apesar dessa eminente necessidade, destaco aqui a dificuldade de catalogação desses conteúdos de acordo com as séries do ensino regular. A estratificação do currículo em relação às outras disciplinas é feita de maneira extremamente categorizada, já apresentando a série em que o aluno deverá aprender determinado conteúdo.

Já a dança, por ser uma área de conhecimento subjetiva – não confunda subjetiva com indefinida – tendo em vista seu tipo de trato com o ser humano, com os conhecimentos do corpo, pode e deve ter seus conteúdos ensinados em diferentes séries da formação escolar a partir de diferentes metodologias. Assim, ainda que um conteúdo seja recidivo em diferentes séries, sua abordagem não será a mesma graças às possibilidades plásticas da dança no âmbito educacional, sendo este o propósito real de uma abordagem reincidente. Conhecer um conteúdo a partir de diferentes metodologias engrandece a compreensão do aluno a respeito do mesmo, o qual poderá criticá-lo e reinventá-lo de maneira mais apropriada.

Assim, por se tratar de uma linguagem eminentemente corporal, a dança utiliza os laços pedagógico-afetivos como estratégia de ação para a produção de conhecimento em Arte. Então, um dos caminhos que busco adotar na prática da plasticidade em dança é a permissão para uma escuta dos alunos com o objetivo de dar vez à revelação da cultura corporal dos mesmos (MARQUES, 2010).

Partindo do princípio de que a plasticidade da dança nos possibilita o conhecimento do outro pelas suas experiências corporais, Isabel Marques nos revela a potencialidade de histórias, conhecimentos e marcas advindos do corpo. O corpo é o lugar da revelação de medos, de insatisfações e desejos. Nesse sentido, muito mais do que categorizar as crianças em grupos como "inteligentes", "bagunceiros", "mimados", "esforçados", procuro "embarcar

no barco dos alunos" (MARQUES, 2010) em uma tentativa de, mesmo com meu olhar de adulta distante da ludicidade infantil, compreender qual é o corpo que trabalhará comigo na produção de dança, utilizando essas potencialidades destacadas pela autora como a semente indutora da criação de laços pedagógico-afetivos.

> Há, assim, esse outro aspecto das práticas de sique pode nos ajudar a pensar a formação docente: as relações intersubjetivas,as relações com o outro. O imperativo do cuidado de si em nosso tempo é umapelo ao individualismo, a relação egoísta consigo mesmo. Se na problematizaçãosobre a estética da existência em Nietzsche nos ressentimos de um "outro", paraFoucault este é fundamental. A estética da existência não é um ato solitário, masé, em certa medida, um ato solidário (LOPONTE, 2003, p. 79).

Neste sentido, em se tratando da criação de laços pedagógico-afetivos no desenvolvimento da plasticidade em dança a nível escolar, Foucault, em acordo com o pensamento de Nietzsche desenvolvido anteriormente, aponta para uma estética da existência que, por seu caráter coletivo, considera o entrelace entre vida e obra de arte pela criação de uma ética artística.

Diante disso, para um melhor entendimento da dança enquanto linguagem a partir de seu caráter plástico relaciono a característica de mutabilidade presente com a construção de uma organicidade nos processos artísticos educacionais. Para Ferracini, a organicidade trata de uma espécie de força motriz para o corpo cênico, para o **corpo-subjétil**[280], o qual se torna cênico na medida em que consegue acoplar mútua e conscientemente os elementos virtuais e atuais do corpo, gerando uma dinamicidade orgânica e individual de cada bailarino (COUTINHO, NEVES, SILVA, TABORDA; 2010).

> É uma espécie de força que gera o próprio corpo subjétil e, portanto, gera o próprio estado de arte dentro do Estado Cênico... a organicidade gera um estado orgânico/inorgânico, natural/artificial coexistentes em um mesmo sistema. E como o Estado Cênico é comporto por um sistema que relaciona dinamicamente vários elementos, a organicidade, como a vejo é justamente a força que aproxima e mantém unidos esses vários elementos [...] (FERRACINI, *apud* Coutinho, Neves, Silva, Taborda; 2010, p. 4).

Assim, visto que é necessária a criação de uma organicidade para todo e qualquer desenvolvimento de dança no âmbito escolar a fim de torná-lo um processo fluido, natural, constituído das características individuais dos alunos, a dança enquanto plasticidade precisa estar fatalmente presente na construção desta organicidade. Neste sentido, o trabalho de dança

[280]O corpo-subjétil é o corpo cotidiano, isto é, corpo- físico-celular-nervoso-fisiológico-mental, transformado pelo seu potencial artístico em suporte para a arte. "Em outras palavras o corpo- subjétil é um potencial artístico e, portanto inorgânico, possibilitado pelo corpo cotidiano, portanto orgânico" (FERRACINI, 2003, p.2).

na escola, quando orgânico, isto é, quando consegue acoplar os diversos elementos que compõem o corpo em um mesmo processo, utiliza-se de características plásticas cedidas pela subjetividade da dança, as quais fundamentam a identidade dos seres que compõem o processo, tornando-o parte da vida dos próprios alunos.

Percebo que a organicidade mencionada acima não é peculiaridade de um processo específico em dança, mas sim de todo processo artístico onde ultrapassamos a barreira da técnica, da mecanicidade e percebemos a dualidade entre forma e expressão imanente no próprio corpo que se faz orgânico (FERRACINI, 2005, p.118). Neste Contexto, Ferracini vê a organicidade como o componente vital da prática que é inerente aos artistas, fazendo com que em toda prática cênica em que há entrega, há vida, também haja organicidade.Seguindo então a lógica da organicidade elaborada pelo autor, analiso o início de meu contato com a dança enquanto caráter plástico a partir de uma filosofia específica, a dança imanente, surgida no seio da Companhia Moderno de Dança, praticante da dança contemporânea.

A DANÇA-PLÁSTICA APLICADA A CONTEXTOS ARTÍSTICO-ESCOLARES.

Surgida dentro do Colégio Moderno em Belém do Pará, em meio a um cenário de pioneirismo em relação à presença da dança na escola, a CMD começa a influenciar as atividades dentro da instituição pelos trabalhos desenvolvidos por antigos alunos da escola que tiveram este lugar como sede de suas produções artísticas durante quatorze anos. Ainda difundida na instituição como atividade realizada no contra turno escolar, a relação entre a dança e a educação influenciou as atividades dentro do Colégio Moderno principalmente pelo exemplo de enlace entre escola e dança proporcionado pelos alunos fundadores da Companhia.

Atualmente, a CMD encontra-se localizada em seu espaço desvinculado do Colégio, o qual é chamado de o Espaço Companhia Moderno de dança (ECMD), que desenvolve o ensino de dança para crianças, jovens e adultos. Durante o período em que manteve suas atividades dentro da escola, a Companhia coordenou o Clube Escolar de dança, o qual ofertava turmas para crianças e jovens entre 03 e 18 anos,sendo extinto após a saída da Companhia de dentro da escola.

Aos poucos, a dança praticada dentro do Colégio Moderno foi ganhando visibilidade pelo “tipo” de dança desenvolvida neste contexto pela Profª. Ana Flávia Mendes, enquanto

diretora artística da Companhia e do Clube Escolar, a qual desenvolveu o conceito de dança imanente em sua pesquisa de Doutorado que se tornou o alicerce de todo e qualquer trabalho com a assinatura artística desta companhia.

Nossa dança mergulhada no universo da não-exatidão conceitual era ofertada em um universo escolar com o objetivo de educar o corpo pela dança, pela sensibilização artística. Esse também foi um dos fatores que me marcou radicalmente e me despertou, posteriormente, o interesse pela dança enquanto atuação profissional. Praticar a dança dentro de uma escola, ainda que no contra turno, é definitivamente muito diferente do que fazer aulas de dança em uma escola particular. A dança no Colégio Moderno era extremamente agregadora. Sei que esse fato se deve a filosofia de dança pregada nos trabalhos desde a CMD, porém, também percebo a influência do ambiente escolar nesse quesito.

> [...] a imanência que se dança na dança imanente não é simplesmente imanente ao dançarino, mas, sim, é o próprio dançarino, que é tão somente parte de um plano de imanência que abrange partes em um todo. [...] De todo modo, o corpo é sempre um coletivo. O eu é sempre um coletivo, uma multiplicidade. [...] E é com base nesta possibilidade da multiplicidade que se constrói a lógica da dança imanente. O corpo é tido como matéria-prima para a coreografia, porém sem deixar de compreender sua condição relacional no mundo, tendo em vista que este corpo não existe sem outros corpos. Neste sentido, a dança imanente localiza-se em uma posição intersticial que é resultante da dissecação de corpos de identidades abertas e difusas (MENDES, 2012, p. 7-8).

Não obstante, destaco a aplicabilidade do conceito de dança imanente referendando a plasticidade a partir da organicidade presente nos processos criativos desta filosofia. A dança, mesmo que quando abordada de forma uníssona em uma coreografia composta por bailarinos que possuem a mesma poética de criação, carrega de significados a movimentação do corpo que a executa, sendo o resultado dos diversos planos de imanência que atravessam, marcam e constroem o corpo do intérprete (MENDES, 2010).

O modo de processamento do fazer da dança nos corpos, também se adapta plasticamente a distintos contextos, ainda que estejamos falando do mesmo estilo de dança. No caso da dança contemporânea, por exemplo, destaco as diferentes poéticas específicas de criação que caracterizam a identidade de determinado grupo, distinguindo-se de outras poéticas de dança que também compõem o cenário da dança contemporânea. Eis aqui um clássico exemplo de aplicação da plasticidade da dança, fruto de sua incessante subjetividade.

> Lidamos com um panorama de dança contemporânea muito mais marcado pela proliferação de trabalhos independentes, ora organizados em torno da figura de um criador-centro, mas que faz a si criador-intérprete do próprio trabalho[...]; ora pela multiplicação de trabalhos de colaboração em que a autoria encontra-se em deslocamento e, porque não, em questão.
> O trabalho de criação é da ordem dos ensaios, das tentativas, dos inventos

> experimentados por cada um que, tomando a si mesmo como prova, inventa conjuntamente seu próprio destino.
> [...] Neste ambiente, dançar é sinônimo de pesquisar. Ao aprofundar-se nesta pesquisa de si, o intérprete é levado a perceber que cada experimento convoca certos estados no corpo, ou como diria certamente Laurence Louppe, certos estados de corpo e, com eles, um determinado feixe de movimentos afins (ROCHA, 2016, p.44, QR 08)[281].

Partindo de uma concepção de dança contemporânea que se assemelha aos pensamentos de Rocha, os quais nos trazem o reconhecimento de uma dança contemporânea que tem suas criações diluídas nos corpos dos intérpretes, sendo organizada por um coreógrafo que ocupa a função de editor, hoje em dia considero a dança imanente como uma vertente da dança contemporânea pela proximidade estabelecida entre a dança contemporânea e a pesquisa.

A dança imanente está em todo lugar, está em todo corpo, seja ele contemporâneo ou não. Assim, sua aplicação em outros estilos de dança só não é – ativamente – feita por falta de maleabilidade do professor que o aplica, visto que muitos já se encontram consagrados em suas práticas técnicas, fato que questiono bastante. Ao entender o plano de imanência como o próprio SER do corpo em uma posição de atravessamento por forças virtuais – as imanências- (MENDES, 2010), o corpo imanente pode ser analisado a partir da ótica de qualquer gênero de dança se adotado a partir dos processos necessários para o mergulho nas imanências dos corpos que dançam.

Então, analiso o desenvolvimento da dança escolar enquanto dança-plástica a partir das marcas que carrego originárias da dança imanente, as quais partem do pensamento que está de acordo com a "concepção de trabalho de Pina Bausch, coreógrafa alemã, com sua famosa frase de que não está preocupada 'como as pessoas se movem, mas sim com o que move as pessoas'"(MARQUES, 2010, p. 124).

A partir dessa nítida plasticidade da dança, entendo o quão importante é o meu mergulho no papel de professora-aprendiz para que, a cada novo estudo, a cada nova possibilidade por mim descoberta, eu possa utilizá-la na propulsão de diferentes experimentações em dança aos meus alunos. Reflito sobre a importância de minha posição no processo de ensino-aprendizagem: como poderia eu instigar meus alunos a uma constante reformulação de ideias a partir do mesmo objeto de pesquisa se eu não me reformular constantemente? Como posso aumentar meu rizoma de possibilidades enquanto artista-

[281]Trecho extraído do link QR Code da página 44 da referência citada.

pesquisadora se não fincar de fato meus pés e minhas mãos sobre a gigante continuidade do estudo da dança? Neste contexto, entendo o rizoma como um

> [...] emaranhado de caules que se entrelaçam não sendo possível identificar seus pontos inicial e conclusivo. [...] Como o rizoma, o corpo também se caracteriza pela multiplicidade de informações nele impressas, bem como de outros corpos e, consequentemente, de caminhos por onde essas informações entram e saem (MENDES, 2010, p.182-183).

Voltando essas indagações para minha própria didática enquanto professora de dança percebo que a grande chave para que eu possa evoluir cada vez mais na ampliação de meus conhecimentos é a real incorporação dessa consciência e mergulho no caráter plástico de minha dança. Neste sentido, busco a construção de uma didática na qual sei que sua totalidade vai muito além da metodologia que aplico em sala de aula, a qual não se torna menos ou mais importante, mas sim um elemento de composição de um todo que se fundamenta em diversos pré-requisitos para a elaboração da mesma.

Assim, ao tratar da relação entre a plasticidade em dança e a educação escolar é perceptível a dificuldade de inserção da arte e, mais especificamente da dança, neste contexto. Apesar de ser o lugar de formação do ser humano por excelência, o sistema escolar possui certas concepções tradicionalistas que atravessam a história perpetuando uma educação pautada no não-movimento, na soberania da mente em detrimento do corpo e na falta de conhecimento das potencialidades artísticas presentes nas individualidades.

Diante deste lugar não há como negar, de fato, a imposição de barreiras que confrontam a presença linguagem Dança na escola, visto que esta visa utilizar aspectos subjetivos, criativos e plásticos do ser humano para uma constante produção de conhecimento.

> Ao "virar escola", artistas, movimentos artísticos, linhas de pesquisa são "didaticamente sistematizados", perdendo, na maioria das vezes, seu "tom inovador" sua dinamicidade, imprevisibilidade, indeterminação. O processo de transmissão de conhecimento imposto pela escola torna-se rígido e estipulado por normas externas à arte, de modo a perpetuar e a cristalizar aquilo que se acreditava revolucionário. Dançarinos-professores, ao inovar por um lado, tornam-se conservadores por outro (MARQUES, 2011, p.52).

Neste cenário de escolarização da dança tal qual nos alerta Marques, cabe ao professor de dança, ciente das potencialidades desta área de conhecimento para a formação do ser humano, encontrar estratégias de ação a partir da adaptabilidade desta linguagem para inseri-la no contexto em questão.

Movida pelas concepções de plasticidade em dança discutidas nesta pesquisa a partir da inserção da dança na escola, reconheço o professor de dança como um professor em constante fase de adaptação.

> A formação docente, como a própria constituição do sujeito, é um processo constante, permanente, ininterrupto. Não há listagem de "competências a serem alcançadas" que a aprisionem, nem receitas infalíveis para ser uma "boa professora" que a limitem. Há inúmeras possibilidades de ser docente, e este é um processo demorado, que acontece lentamente. Uma docência artista se basearia nessa característica do artista que trabalha em processo, em ir e vir, em dar uma pincelada para depois apagá-la e começar tudo de novo, numa insatisfação constante(LOPONTE, 2003, p.79).

Em face da eminente complexidade de construção curricular das escolas e a relação dificultosa entre a dança e o currículo escolar, proponho a ratificação desta linguagem enquanto área de conhecimento que possui ferramentas de educação diferentes das utilizadas pelas outras áreas. No sentido desta ratificação, tive uma experiência ao longo da produção de meu Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura em Dança com a elaboração de um documento chamado Programa Curricular de Dança.

O material é voltado para a organização e aplicação de vivências em dança frente à turma do segundo ano do Ensino Fundamental I da Escola de Aplicação da UFPA, a partir de conteúdos, competências, habilidades, temas e unidades específicas, tal qual como acontece no planejamento curricular das outras disciplinas que não a Arte. A partir deste planejamento propus, dentro do contexto da instituição em questão, o desenvolvimento de um olhar para a dança na perspectiva de um componente curricular independente, necessário à formação estudantil.

Durante a prática com a turma do segundo ano, busquei dar espaço para que as individualidades dos alunos pudessem surgir e, se necessário, alterassem o planejamento previamente elaborado. A dança enquanto matéria plástica, mutável, ganha espaço neste cenário. Então, o objetivo era fazer com que o próprio processo do contato com a linguagem Dança pudesse definir certas especificidades do cotidiano do trabalho, buscando sempre que toda e qualquer escolha referente às vivências em dança pudesse ter uma abordagem natural, fluida, estando de acordo com as necessidades e peculiaridades estético-motoras da faixa etária em questão.

Em face do exposto, busco encontrar em minha práxis[282] um espaço em que eu eduque pela articulação do conteúdo com a minha própria vida e com a vida de meus alunos. A criação de novos sentidos e significados para o objeto de estudo – ressaltando-se, novamente a dança enquanto plasticidade- é atingida a partir do "filtro didático" utilizado pelo professor, o qual inclui suas metodologias, mas não se finda nelas, tornando-se um ótimo exemplo da possível inserção da dança-plástica no seio escolar. Isabel Marques (1964), pedagoga e grande estudiosa da dança no Brasil, ressalta a *Pedagogia do Imaginário* como uma de suas estratégias educacionais presentes no filtro didático por ela escolhido.

Ao ministrar a disciplina "Didática" do curso de Licenciatura em dança da Unicamp em 1991, a autora propôs utilizar os próprios professores de suas alunas como tema gerador para aula, fazendo com que as alunas narrassem suas memórias em relação ao seu processo de ensino-aprendizagem vivenciado até aquele momento, criando uma interpretação artístico-reflexiva para as marcas – ou a falta delas- deixada em seus corpos pela relação professor-aluno (MARQUES, 2012).

Assim, percebo e comprovo que a criação de sentidos e significados do conteúdo para os alunos se dá pelas estratégias de aproximação estabelecidas entre o aluno e o conhecimento em questão, fazendo com que as produções intelectuais sejam oriundas da mais crítica reflexão presente no próprio aluno.

Entendo o filtro didático como uma espécie de lente de aumento. Cada lente de aumento é composta por inúmeras estratégias metodológicas que, quando combinadas com o contexto e com a faixa etária no qual são aplicadas, geram diferentes respostas ao conteúdo, novas interpretações e críticas ao mesmo. No caso do ensino de dança para crianças, a Pedagogia do Imaginário proposta por Marques (2012) é uma excelente estratégia a ser utilizada pela relação estabelecida com as imagens, proposição na qual revela novos sentidos e significados a partir da comparação, análise e formação das mesmas em relação a um conhecimento já previamente delineado, revelando, obviamente, certas preferências da autora em seu filtro didático.

---

[282]"É na ação, na práxis, no trabalho, que o homem toma consciência de si, do mundo e dos outros. O colocar em ato a sua possibilidade de transformar o mundo, que também implica ser transformado por ele, é não só seu direito, mas seu dever, uma vez que é através dessa práxis que ele realiza a sua dimensão dialogal e histórica. A tomada de consciência, específica do homem, é conseqüência de sua confrontação com o mundo como algo objetivo, resultado da unidade dialética da subjetividade humana e da objetividade do mundo" (OLIVEIRA; CARVALHO, 2007, p. 220).

Nesse filtro, também podemos incluir toda a experiência empírica dos professores que, não menos importantes do que os procedimentos metodológicos adotados, atuam de forma totalmente acoplada a toda e qualquer ação – com finalidade educativa ou não-adotada pelo professor. Noto que esse filtro possui uma parcela escolhida pelo professor, na qual ele seleciona os conteúdos e procedimentos a serem usados no entendimento do conhecimento pelos alunos, e uma parcela involuntária à vontade do mesmo, a qual é construída pelas vivências, emoções e percepções adquiridas pelo seu corpo ao longo de toda sua trajetória.

É importante ressaltar também que esse conhecimento empírico fortemente atuante em qualquer que seja o filtro escolhido pelo professor acontece como uma via de mão dupla na qual os conhecimentos enraizados nos alunos também são importantes para que essa troca ocorra de maneira sadia e verdadeira. Como posso eu me atrever a uma aplicação didática sem levar em consideração os conhecimentos prévios trazidos por meus alunos? Nenhum ser humano está em sala de aula de forma vazia, desincorporado de suas vivências, gostos e ideologias para simplesmente iniciar uma trajetória cognitiva a partir dos ensinamentos acadêmicos. Assim, os conhecimentos empíricos trazidos pelos alunos são tão importantes quanto os do professor.

Um dos meus maiores esforços didáticos é embarcar no barco da cultura jovem a fim de escutar e experimentar seus anseios (MARQUES, 2012), atuando como "viajantes do mundo", "prontos a abandonar territórios familiares quando o entendimento e a comunicação humana parecem requerê-los" (Bordo, 1993, *apud* MARQUES, 2012, p.131) em um contexto prático, onde muitas vezes somos massacrados enquanto professores pelas necessidades conteudistas e pela tentativa de controle total da aula, buscando torná-la visivelmente organizada e produtiva. Diante do impasse, percebo que a resposta correta ao problema citado está nas possibilidades entranhadas na própria prática da dança, que, sendo direcionada pelo professor, pode utilizar o "embarque ao mundo do aluno" como o próprio instrumento didático que cria laços, gera inquietações e interpretações artísticas às relações estabelecidas entre o aluno e o conhecimento.

A partir desta relação entre o universo do aluno e o conteúdo programático a ser trabalhado, torna-se importante refletirmos a respeito da faixa etária da turma em questão. Na elaboração das aulas, sempre busco me ater às possibilidades psíquicas e motoras da turma, com bastante cautela para evitar o subestimo as capacidades das crianças. Ao analisar o cenário de ensino de dança para crianças encontro na maioria das vezes uma visão de que "a criança é educada para ser alguém no futuro, como se fosse ninguém no presente, enquanto o

adulto, esbanjando experiência, define previamente o que é melhor para ela" (ALMEIDA, 2016, p.38).

Partindo desse pressuposto, a utilização de denominações como "dança criativa", "dança educação" surgem na maioria das vezes em uma tentativa de ressaltar a possibilidade contida neste ensino de libertação à expressividade interna de cada criança, a qual, certas vezes, é confundida com a prática do *laissez-faire*, isto é, deixar fazer sem ordenação, sistematização, consciência e/ou elaboração do processo criativo em si" (MARQUES, 2010, p. 45).

Então, busco com essa pesquisa plantar a semente da dança-plástica enquanto possibilidade de desenvolvimento no cenário escolar, a partir de minha origem artística e docente nos seios de uma escola. De fato, os desafios instalados a um professor que proporciona espaço para a subjetividade dos alunos definirem estratégias no processo de ensino-aprendizagem na escola não são poucos. Os desafios são diários e acontecem à medida que a dança enquanto área de conhecimento ganha visibilidade na escola. Assim, penso em uma formação didática que proporcione a professores e alunos o fomento de um olhar artístico sobre a própria vida.

> Somos capazes de pensar a nós mesmos como obras de arte? Como nos inventaríamos? Como aquelas imagens que pertencem à ordem da estabilidade, do "verdadeiro", tais como algumas óbvias naturezas mortas ou paisagens românticas? Ou nos arriscaríamos como imagens que beiram o sonho ou a própria embriaguez da pura e deliciosa aparência e ilusão? E como docentes? Qual é a nossa capacidade de sermos artistas da nossa própria docência? Qual é a possibilidade de uma docência que dança ou de uma docência artista? (LOPONTE, 2003, p. 78).

Educar a partir da plasticidade em dança é revelar ao sistema educacional que a produção de conhecimento não é estanque e que pode e deve ser lapidada pela energia vital dos alunos, os quais proporcionam um infinito leque de possibilidades inovadoras à prática artística facilitada pelo professor-mediador.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fernanda de Souza. **Que dança é essa?** Uma proposta para a educação infantil. São Paulo: Summus, 2016.

COUTINHO, L. E. M; NEVES, A. M.; SILVA, L. M. T; TABORDA, M. C. Em busca da organicidade. **Revista Tucunduba**, v.1, 2010.

FERRACINI, Renato. O corpo cotidiano e o corpo-subjétil:relações. **ABRACE**, 2003.

_____. Lume: 20 anos em busca da organicidade. **Sala Preta**, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, v.5, 2005.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Do Nietzsche trágico ao Foulcault ético:sobre estética da existência e uma ética para docência. **Revista Educação e Realidade**, v.28, n.2, p.69-82, jul-dez/2003.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança:** arte e ensino. Primeira edição. São Paulo: Digitexto, 2010.

_____. **Ensino de dança hoje:** textos e contextos. Sexta edição. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Dançando na escola**. Sexta edição. São Paulo: Cortez, 2012.

MENDES, Ana Flávia. **Dança imanente:** uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo avesso. São Paulo: Escrituras, 2010.

_____. Considerações acerca da dança imanente.**Revista Ensaio Geral**, v.4, p. 24-35, 2012.

OLIVEIRA, Paulo César de; CARVALHO; Patrícia de.A intencionalidade da consciência no processo educativo segundo Paulo Freire. **Paidéia (Ribeirão Preto)**, v.27, n.37, p.219-230, 2017. Disponível em <www.scielo.br/paideia>.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?** Uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

A PRÁTICA MUSICAL UMBANDISTA DA TENDA MIRY SANTO EXPEDITO NO PARÁ: CANTOS, CRENÇAS E ENCANTOS

Laura Vicunha Paraense Guimarães (Mestranda PPGArtes-UFPA)

lparaense@hotmail.com

Prof Dra. Sonia Maria Moraes Chada- UFPA

Sonchada @gmail.com

RESUMO

A prática musical da Tenda Miry Santo Expedito reúne um conjunto de saberes pautado em questões religiosas e sociais de um contexto cultural específico. Investigar a prática musical da Tenda Miry Santo Expedito, em Belém, Pará é o objetivo principal desta pesquisa em andamento. Para tal, lançamos mão da investigação bibliográfica e da observação direta da realidade, assim como estão sendo realizadas entrevistas semiestruturadas com agentes que perfazem esse contexto. Os dados coletados até o momento apontam que essa prática musical apresenta características próprias, relacionadas ao contexto onde se inserem, transmitindo valores morais, religiosos e sociais, refletidos no modo de vida de seus praticantes. Considerando a análise cultural da prática musical proposta por Blacking (2000) e a etnográfica apontada por Seeger (2008) os aspectos musicais serão apreciados a partir de uma perspectiva etnomusicológica onde a música é concebida como produto de relações sociais e culturais, não podendo ser enfocada de maneira isolada do contexto em que está inserida.

Palavras-chave: Prática musical umbandista; Tenda Miry Santo Expedito; Música e religião.

RESUMEN

La práctica musical de la Tenda Miry Santo Expedito reúne un conjunto de saberes pautado en cuestiones religiosas y sociales de un contexto cultural específico. Investigar la práctica musical de la Tenda Miry Santo Expedito, en Belém, Pará es el objetivo principal de

esta investigación en marcha. Para ello, echamos mano de la investigación bibliográfica y de la observación directa de la realidad, así como se están realizando entrevistas semiestructuradas con agentes que constituyen ese contexto. Los datos recogidos hasta el momento apuntan que esa práctica musical presenta características propias, relacionadas al contexto donde se insertan, transmitiendo valores morales, religiosos y sociales, reflejados en el modo de vida de sus practicantes. En el análisis cultural de la práctica musical propuesta por Blacking (2000) y la etnográfica apuntada por Seeger (2008) los aspectos musicales serán apreciados desde una perspectiva etnomusicológica donde la música es concebida como producto de relaciones sociales y culturales, no pudiendo ser enfocada de manera aislada del contexto en que está inserta.

Palabras clave: Práctica musical umbandista; Tenda Miry Santo Expedito; Música y religión.

INTRODUÇÃO

A Umbanda como culto organizado nos moldes em que conhecemos hoje surgiu no Rio de janeiro na década de 1920 e é considerada a primeira religião genuinamente Brasileira. Surge como uma religião universal, isto é, dirigida a todos. Em sua formação encontramos como principal característica, a fusão de elementos de naturezas diversas, tais como influências das culturas indígenas, branca europeia, negras e orientais, assim sua identidade, inclusive a musical, está em constante processo de construção. Desta forma, cada centro umbandista é um universo particular, que apresenta características próprias, representando assim um papel importante na vida religiosa de seus praticantes.

Na Umbanda a organização das entidades cultuadas se dá em linha da direita e linha da esquerda, representando dois lados aparentemente opostos, relativizando a concepção cristã de separar o bem do mal, ao mesmo tempo em que se apropria da visão Kardecista ao classificar o seu panteão em linhas e falanges de acordo com a evolução espiritual.

A TENDA MIRY SANTO EXPEDITO

A Tenda Miry Santo Expedito é um centro umbandista que apresenta características particulares, voltado para o desenvolvimento dos médiuns e do público em geral e para a prática da caridade, que acontece em rituais semanais próprios, onde os fundamentos

religiosos são transmitidos. Aqui são cultuadas diversas entidades que possuem histórias, características e personalidades próprias, que se destacam no espaço físico do centro e na condução dos rituais, demandando um repertório musical específico, que atenda a finalidades diversas.

Não há dúvida quanto à importância da música neste contexto, na sua negociação e transformação da realidade, principalmente porque neste centro o ritual não acontece sem a prática musical, sendo essa prática musical realizada somente através do canto sem o uso de outros instrumentos musicais o que a difere de todos os outros centros Umbandistas.

Origem:

A Tenda Miry Santo Expedito foi fundada por dona CELESTE MOREIRA (Mãe Cecé) e seu esposo comandante FLÁVIO MOREIRA. A casa tem como guia espiritual CABOCLO GUERREIRO, da linha do orixá Ogum, sua cor é a vermelha. A Tenda Miry Santo Expedito, tem como missão primordial, obedecer aos preceitos de Jesus Cristo e ajudar os necessitados através de sessões de Desenvolvimento Mediúnico, Sessões Brancas (pelos desencarnados), Passes de Cura, Passes Públicos, Trabalho de Força de Lua Cheia e de Descarga.

Os trabalhadores espirituais da Casa se manifestam sob a forma espiritual de Pretos Velhos, Caboclos e Encantados (entidades do mar, dos rios, dos igarapés, da pedra e do fogo**)**. Estes espíritos de luz atuam no plano físico através das manifestações mediúnicas dos trabalhadores da TMSE, entre eles médiuns cruzados, do estágio e em desenvolvimento.

A Tenda Miry Santo Expedito não cobra valores em dinheiro, à quem frequenta a casa em busca de socorro, auxílio e orientação espiritual, pois tem como preceito os ensinamentos de Jesus que diz: “Dai de graça o que de graça recebeste”.

Os trabalhos da casa se apresentam da seguinte forma:

PASSE DE CURA

Através dos médiuns específicos da linha de cura, os guias espirituais da falange do Caboclo Maranhãozinho atendem pessoas com problemas físicos ou espirituais causados por doenças ou desequilíbrio mediúnico.

SESSÃO BRANCA

Evangelização, resgate espiritual e orientação de pessoas que já desencarnaram e equilíbrio mental.

Obs.: Logo após a Sessão Branca, inicia-se o Trabalho de Força de Zartúr e do Povo Espiritual do Oriente, com objetivos de equilíbrio energético, psicológico e sentimental, e atração de energias positivas para a vida.

PASSE PÚBLICO

Através dos médiuns da Casa, os guias espirituais de "Coroa" desses respectivos médiuns atendem pessoas com problemas relacionados ao desequilíbrio energético, sentimental e psicológico, ao encosto de espíritos com fluídos densos e perversos e às obsessões complexas, incluindo magia negra ou investidas das forças contrárias ao bem cristão.

DESCARGA DE CABOCLOS, PRETOS VELHOS E ENCANTADOS

Evangelização, limpeza energética, áurica, sentimental e psicológica, desmanche de vibrações provocadas por trabalhos de magia ou por energias mórbidas, desenvolvimento mental, proteção através dos campos magnéticos dos Orixás da Umbanda, abertura de caminho e atração de forças positivas para a vida.

Festas celebradas durante o ano na Tenda Miry Santo Expedito

Janeiro	**SÃO SEBASTIÃO-OXOSSI**
Abril	**SANTO EXPEDITO- CABOCLO GUERREIRO**
	SÃO JORGE- OGUM
Junho	**SÃO JOÃO-XANGÔ KAÔ DO ORIENTE**
Setembro	**SÃO CIPRIANO- REI DA MAGIA BRANCA**
	SÃO COSME E DAMIÃO

	SÃO JERÔNIMO-XANGÔ
Dezembro	**NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO-MÃE YEMANJÁ**

TRABALHOS ESPIRITUAIS

SESSÕES DA CASA

Segunda-feira	**PASSE DE CURA**
	SESSÃO BRANCA/ FORÇA DE ZARTUR
Terça -feira	**<u>DESENVOLVIMENTO DOS MÉDIUS/</u> FORÇA DE LUA CHEIA/ DESCARGA NO TEMPO/ ASSEMBLÉIA GERAL**
Quarta -feira	**PASSE PÚBLICO**
Quinta-feira	**DESCARGA DAS FALANGES**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prática musical da Tenda Miry Santo Expedito:

As forças espirituais se apresentam da seguinte forma na casa: DEUS, ORIXÁS E GUIAS.

E os pontos cantados na Umbanda podem ser analisados de acordo com omodelo Tripartido de Merriam: CONCEITO, COMPORTAMENTO E SOM MUSICAL.

Segundo o autor (Cf. Merriam 1964;103) para se entender a música de uma determinada cultura é preciso conhecer os conceitos aceitos pelo grupo(cultura). Estes conceitos geram uma série de comportamentos e por fim a produção do som musical.

Este conceito é refletido no comportamento da entidade e por fim, na geração do ponto cantado que possui em sua estrutura musical: letra, melodia e harmonia, as características

destes conceitos no qual a entidade espiritual de insere, ratificando o conceito de etnomusicologia que analisa a produção do som musical a partir do contexto que o grupo está estabelecido.

Festa Espiritual de Nossa Senhora da Conceição

Ponto Riscado de Caboco Guerreiro

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

JOGOS ELETRÔNICOS E ARTE CONTEMPORÂNEA:

SOBRE UMA INVESTIGAÇÃO ONTOLÓGICA

Mestre Leonardo Ferreira (UFBA)[283]

RESUMO

A relevância dos jogos eletrônicos na atualidade pode ser justificada por tendências desde as mais econômicas a questões educacionais, interesses sociológicos, psicológicos, filosóficos etc. Compreendemos, assim, que investigar as relações permeadas pelas "tecnologias contemporâneas" é uma forma de entender parte do mundo. Que possibilidades esse contexto traz para as Artes Visuais? Mais especificamente, que relações podemos estabelecer entre Jogos Eletrônicos e Arte Contemporânea?Centrando nossa produção na apropriação de *games* de mercado, realizando propostas em fotografia, intervenção (virtual e física), vídeo etc., praticamos deslocamentos que questionam não só o *status* ontológico dos jogose dos seres que neles habitam, mas também da fotografia documental, do museu na atualidade etc.Nosso ensaio pretende apresentar um pouco desses trabalhos, discutindo questões metodológicas e refletindo sobre modelos de cientificidade nas artes, tendo como linha mestra a *ontologia actante-rizoma* ("teoria ator-rede", em Bruno Latour etc.) e observações sobre a pesquisa *em* artes (Sandra Rey etc.).

Palavras-chave:*games*; metodologia; teoria ator-rede; inteligência artificial; fotografia

ABSTRACT

The actual relevance of electronic games can be justified observing trends ranging from the most economical ones to issues regarding to education and interests on sociology, psychology, philosophy etc. We undestand, in that way, that to investigate the relationships permeated by "contemporary technologies" is a way to understand part of the world. What

[283] Último vínculo.

possibilities does this context bring to Visual Arts? More specifically, what relationships can be established between Electronic Games and Contemporary Art? Centering our production on the appropriation of mainstream games making proposals regarding to photography, (virtual and physical) intervention, video etc. we practice a displacement that concerns not only to the ontological status of games and its inhabitants but also to the documental photography, the museum nowadays etc. This essay intends to present some of these works, talking about methodological issues and reflecting on scientific models at arts having as main line the actant-rhizomeontology ("actor-network theory" in Bruno Latour etc.) and appointments on research in arts (Sandra Rey etc.).

Keywords: games; methodology; actor-network theory; artificial intelligence; photography

TRABALHOS

Iniciando nossas discussões, gostaríamos de fazer uma observação sobre a estrutura do trabalho. Compreendemos que na *pesquisa em artes* obras não necessariamente seguem uma lógica funcionalista e linear para serem tidas como *produtos finais* da reflexão, cronologicamente e discursivamente constando após as discussões ou figurando como ilustrações do texto. Elas, ao contrário, podem assumir o papel de reflexão em si, potencialmente a parte de maior destaque. Assim, nosso primeiro tópico aposta na apresentação de trabalhos enquanto forma discursiva, ao invés de iniciarmos com um amalgama de leituras diversas.

Agentes Autônomos, Agentes Anônimos

NilsineShatter-Shield3. 2012. 56,44x31,75cm. *Screenshot*, *website* e porta-retratos digitais.

Ensaio para galeria física e virtual, mostra retratos de personagens do jogo eletrônico *Skyrim* (*Bethesda Game Studios*, 2011). Tirados através de capturas de tela posteriormente convertidas para preto e branco, apresentam modelosnão-centrais à trama do *game* (uma vendedora de flores; um dono de estalagem etc.), totalizando 144 pessoas. No museu, uma seleção dessasimagensé exibidas em *loop* em porta-retratos digitais. No *website* do projeto, além da produção completa, é possível ver curtas descrições bibliográficas contendo nome, ocupação presumida e cidade na qual os registros foram feitos.

Insta-game

Sem Título. 2013. 36,12x36,12cm. *Screenshot*;filtros/manipulação digital; aplicativo/rede social.

Ensaio que investiga o espaço de jogos eletrônicos – *Skyrim*, *FarCry*3 (UBISOFT, 2012), *Watch Dogs* (UBISOFT, 2014) etc. – através de nossa vivência quotidiana neles. Inspirado na estética da rede social/aplicativo *Instagram* (SYSTROM; KRIEGER, 2010), não só as imagens recebem efeitos de imagem/filtros típicos dele, mas o próprio programa é visto como a galeria prioritária, configurando-se como uma exposição para dispositivos móveis.

Instagame- variações

Desdobramento do ensaio anterior, aqui é acrescido um fator de mediação diferenciado: não se tratam de capturas de tela, mas imagens de jogos exibidas no monitor de um computador e capturadas com a câmera de baixa resolução de um *smartphone*[284].

e-limbo

Ensaio para galeria virtual (*web* e *Instagram*) no qual imagens P&B mostram personagens nus, flutuando com uma esfera de luz. Algumas são capturas de telas "puras"; outras, fotografias de um monitor; outras são ainda *pin-holes digitais*.Partimos da frase

[284]https://www.instagram.com/instagame_variations/

“sonham os androides com carneiros elétricos?” (DICK, 1968) para nos perguntarmos sobre o que é feito de personagens antes/depois de ligarmos/desligarmos os mundos aos quais pertencem. As imagens simbolizam um estado de “pré-nascimento/pós-morte”, como se as “almas” delas (a I.A. que as movem) estivessem orbitando corpos vazios.

Sem Título. 2014. 31,75x31,75cm. Técnica mista (*screenshot*; manipulação digital; *pin-hole* digital etc.)

.

A E S T H E T I C D O L L

Nessa *intervenção virtual*, seis imagens de um personagem criado no jogo *Fallout4* (BETHESDA, 2015) são tratadas e utilizadas na criação de um perfil no aplicativo de

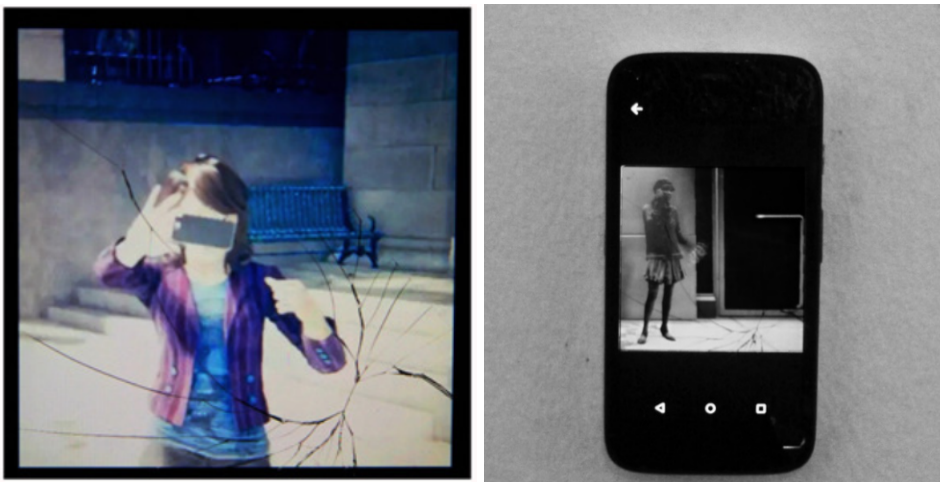
relacionamentos *Tinder* (IAC, 2012). Com uma estética de*vaporwave*, *synthwave*, *glitchart*, *internet art* e *memes*, são visíveis apenas a quem tenha o aplicativo em questão, a galeria.

Sem Título. 2016/2017. Dimensões variáveis. *Screenshot*, manipulação digital, perfil em aplicativo.

Janela em Abismo

Na instalação/objeto, parte de "Instagame – variações", com personagens utilizando *smartphones* em situações diversas, é exibida na tela de um celular com a tela rachada.

Como obra interativa, a pessoa interatora deve tocar o monitor para passar para a próxima imagem, dar *zoom* etc.



Sem Título. 2016. Dimensões variáveis. *Screenshot*, manipulação digital, fotografia digital, *smartphone*.

Game Over, Cariri

Em “Game Over, Cariri”, selecionamos sessenta faces feitas por nós no menu de criação de personagens do jogo *EVE Online* (CCP Games, 2003). Os rostos, após registrados em captura de tela, são desfeitos para a criação do seguinte, sem possibilidade de recuperação.As imagens – entendidas, então, como únicos resquícios das breves existências de tais figuras – são tratadas e dimensionadas numa proporção de 3x4, tal qual em documentos de identificação. Elas servem então de base a quatro ações numa despedida poética à região do Cariri cearense, mais especificamente o triângulo “Crajubar” (as cidades de Crato, Juazeiro do Norte – na qual vivemos por dois anos e meio – e Barbalha).

Neuromancia

Nessa primeira ação, dez das imagens são impressas em tamanho 10x15cm, emolduradas em armações simples de madeira e depositadas em túmulos no cemitério municipal de Barbalha (CE).

"Pedro". 2017. 54,86x36,58cm. *Screenshot*, manipulação digital, intervenção.

Retrato Votivo

As sessenta imagens do projeto, impressas como fotografias 3x4cm, são depositadas no Santo Sepulcro de Juazeiro do Norte. Local de devoção cristã relacionado a penitências e conhecido ponto do turismo religioso, é composto por pequenas capelas. Nelas, pessoas devotas depositam peças de "ex-voto suspecto" ("da promessas realizada"). Estes, normalmente simulações de partes do corpo humano em madeira (representando membros curados – ou que se deseje curar – através de "milagres"), lá, porém, assumem a forma de fotografias das pessoas às quais as graças são direcionadas. As faces do jogo ficam, assim, misturadas às deixadas por pessoas em romaria[285].

Um Altar para você

Três das imagens do projeto são convertidas para preto e branco e posteriormente recolorizadas digitalmente, numa referência a "fotopinturas" – processo de restauro cuja versão analógica é quase extinta na região do Cariri cearense.

[285]https://gameovercariri.tumblr.com/tagged/gameoverretratos

Impressas em tamanho 15x18cm, são colocadas em molduras e depositadas em locais distintos do "Crajubar": duas em túmulos da cidade de Crato (CE); uma terceira entre ofertas votivas a serem selecionadas para inclusão no Museu Vivo de Padre Cícero, em Juazeiro do Norte (CE), na esperança de tornarem-se parte da exposição permanente[286].

Uma Imagem Perdida

Durante a criação das faces para "Game Over, Cariri", o registro do nosso rosto favorito apresentou um defeito, quando a personagem ficou de olhos fechados. Inicialmente descartada – como um "documento inválido" –, resolvemos resgatá-la e trabalhar com ela assim mesmo, mas de forma diferenciada.

Tal imagem é então impressa em 3x4cm e várias vezes descartada (amassada, queimada, rasgada etc.) pelas ruas de Crato (CE), como se faria com uma foto "errada"[287].

Sem Título. 2017. 3x4cm. *Screenshot*, manipulação digital, intervenção.

[286]https://gameovercariri.tumblr.com/tagged/gameoveraltar

[287]https://gameovercariri.tumblr.com/tagged/gameoverimagem

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

OntologiaActante-Rizoma

Como base, trazemos a *ontologia actante-rizoma*(OAR) (LATOUR, 1999; MARRAS, 2006), ou, conforme a terminologia proposta por Callon (LEMOS, 2013, p. 20) e defendida por Latour (1999), *teoria ator-rede* (TAR).

Resumindo a complexidade de tal pensamento a questões mais direcionadas ao nosso trabalho, colocamos que ela faz parte de um pensamento sociológico em relação às ciências e dos artefatos delas – logo, interessando-nos para refletir sobre o *lugar das tecnologias na arte contemporânea* e a *cientificidade das artes*, principalmente frente a discursos que relegam a importância de tal campo na academia.

A TAR possui uma visão ontológica de compreende, por exemplo, que um debate "científico" *pode*, dependendo do caso, envolver política (as instituições governamentais têm interesse?), ética (ela deve ser feita?), religião (nos é "permitido" fazê-la?), economia (têm-se dinheiro?) etc. Mas não só: se aplicarmos um "*zoom*", entendemos que a questão política *pode* também envolver as instâncias da ética, da religião e economia, sem mencionar o próprio fator científico e questões jurídicas, técnicas etc. Não há zonas "puras".

Para Lemos (2013, p. 23), nela "toda a coisa é social" e "aos poucos, a TAR transforma-se em uma ontologia dos objetos e da vida social podendo ser aplicada a qualquer associação, a qualquer ação ou controvérsias".

Um dos fatores de destaque da TAR é a inclusão das "massas faltantes" ("*missingmasses*") (LATOUR, 1992) nos estudos do "social": *não-humanos* (objetos, conceitos, ideias etc.) e *híbridos* (aquilo que, por não se encaixar perfeitamente nas categorias, era tido como "exceção" de importância menor, mas que hoje toma centralidade em diversos debates). Propõe, assim, ter *humanos* e *não-humanos* em pé de igualdade[288], o *princípio da simetria*. Isso é entendido como uma "topológica plana", não hierárquica *de antemão* (sem negar que tais relações possam se configurar), na qual todos podem influenciar os eventos, sendo que "deve-se tomá-los, propõe Serres, como 'quase-sujeitos' e 'quase-objetos'" (LEMOS, 2013, p. 35).

[288] Apesar da "traição da linguagem": ao invés de "coisas em si", a expressão coloca-os enquanto "coisas definidas enquanto negação a outras".

QUESTÕES DE PESQUISA

Ontologia fotográfica

Fotografia *analógica*é aquela que possui referente de ordem física, um objeto que refrata luz, emite-a ou ainda intervenções diretas na película. Esta última, inclusive,é o suporte fotoquímico de armazenamento. Tudo associado ao artefato "câmera fotográfica".

Conceitualmente, pensamentos como o de Maya Deren (*apud*XAVIER, 2012)colocam-na como *índice* (pegada) dessa fisicalidade, assim como ícone (lembrança) dela.

Já a fotografia *digital* pode ser semelhante em todos os aspectos, à diferença de que enquanto "material sensível" constam, por padrão, células conversoras fotoelétricas, transformando luz em impulsos elétricos que são codificados enquanto *dados numéricos* e armazenados, num processo de *digitalização do mundo físico*.

Em terceiro, *imagens digitais* figuram tanto como resultado desse segundo processo, como também são *criadas* digitalmente, por exemplo, num *software* de ilustraçãoetc.Estas não são necessariamente rastros indiciais,nem estão associadas a uma câmera. Não obstante, emparelhadas às anteriores enquanto *imagens* – e à última enquanto *imagem numérica*.

Em último, a especificidade nosso trabalho. Em "Agentes..." e outros, nosso procedimentoé o *registrar em "still"*(à *semelhança* de uma foto) de cenas dos jogos através de funções de *printscreen* (tecla nativa nos computadores, mas nem sempre habilitada em alguns jogos) ou de programas exteriores.

Uma observação imprescindível: para fotos ou filmes analógicos, comumente não situamos no suporte base deles (as películas) aexperiência sensível. Relacionamo-nos com aquilo gerado *a partir* deles (imagens impressas; filmes projetados etc.). Igualmente, dados digitais em si não nos são acessíveis armazenados em HDs etc. Eles precisam sercalculados, atualizados, processados, mas não só: nem todas as informações com as quais os computadores lidam são convertidas em saídas audiovisuais; mesmo aquelas que o são não necessariamente se apresentam a nós – desligar um monitor/caixa de som não interrompe necessariamente o cálculo e envio da informação aos dispositivos de saída.

Noutras palavras, o que estamos documentando não é a imagem exibida, a "luz do monitor" (de ordem física), mas um *estado específico de dados*, amostragem do fluxo de processamento.Assim, "Agentes..." etc. não partilham da fotografia o uso de câmera, de

referente físico, de película fotoquímica ou célula fotoelétrica e *nem mesmo a presença da luz*. O termo "foto" (de "luz")torna-se incoerente. Mas também nosso trabalho não é uma ilustração digital etc.Nosso *campo* não é o do desenho ou semelhantes, mas – defendemos – a área da *fotografia*, ou melhor, "pós-fotografia", "fotografia expandida" etc., manifestações diferenciais que, não obstante, relacionam-se por definição com o aporte inicial.

Um dos nossos temas recorrentes, dessa maneira, é o lugar da fotografia quando esta está no puro campo da virtualidade eletrônica. Se os *games* são algoritmos atualizando-se em telas, os registros deles são novos cálculos que remetem aos originais, pura síntese numérica sobre síntese numérica. Sem referente físico, como pensá-los frente ao resto da ecologia fotográfica, diferindo dela por ser *ícone e índice de virtualidade*?

Enquanto procedimento específico, *screenshot* e *in-gamephotography*, assim como *prinstcreen* e *gamegrafia* são alguns dos termos que podemos associar à nossa prática.

Dadas tais condições, em "Agentes..." optamos por problematizar tal natureza dispensando impressões, optando pela exposição *web* e a utilização de porta-retratos digitais.Além, trabalhos como "e-limbo", "Instagame – variações" e "Janela em Abismo" problematizam justamente o papel da materialidade de telas na nossa relação com o virtual.

Dessa discussão, a questão dos dados versus atualização nos levam à seara seguinte.

Ontologiade mundos virtuais em *games*

Temos, agora, a seguinte problemática: se dados "em si" não nos são acessíveis, e se mesmo os que geram saídas visuais só se apresentam a nós quando efetivamente exibidos num monitor etc., apenas as imagens são efetivamente *fenômenos*, eventos *estéticos*.

Podemos, assim, ler um*screenshot* como *representação* de algo (mesmo que não algo manifesto sensivelmente), ou como *apresentação*, acontecimento em si/para si.As coisas encontradas nos jogos seriam, então,*objetos-imagens*, *seres-imagens* e assim por diante.

Noutra discussão, pensemos dois modelos de *games*, os com *dados atualizados localmente* e os nos quais isso é feito em parte *remotamente*. No primeiro, temos dados armazenados em máquinas pessoais e, ao ligarmo-las, eles são calculados e exibidos. O estado do jogo será (a depender de como foram salvos) *exatamente o mesmo* que o deixado na última partida, como se tais "mundos" entrassem num "hiato" existencial sem a nossa presença. Alguns, porém, trabalham acessando os relógios dos aparelhos nos quais são "tocados",

incluindo o tempo dessa ausência no cálculo. Podem, então, acrescentar mudança para *simular* que continuaram o próprio rumo independente de nós "estarmos lá".

O outro trabalha com *servidores online* que dividem o processamento, de modo que, partilhados por várias pessoas jogadoras, são mundos (ao menos em parte) continuamente ativos. Acessamo-los não como um evento centrado em nós, mas como um fluxo a que acessamos nalgum ponto.

No primeiro modelo, o ato de ligar/desligar equipara-se à ação demiúrgica inicial de "fazer a luz", disparar o "big bang", além da de encerrar essa criação. Essa subordinação ontológica nos configuraria como divindades provedoras e tirânicas, impondo à própria manifestação deles a nossa vontade, por vezes assassina.

O tema *morte*, aliás, é uma discussão recorrente aqui. Afinal, muitos jogos colocam a matança como objetivo. Nosso procedimento, entretanto, subverte tal lógica, propondo não o acumular, o progredir e assim por diante, mas o passear, o observar etc.

Em "Neuromancia", o título é uma homenagem ao livro "Neuromancer" (GIBSON, 1984), um dos exemplos fundadores do *ciberpunk* e do qual, entre outras coisas, o conceito da realidade virtual "Matrix" serviu de inspiração para a trilogia homônima.

Na história, um *hacker* busca uma inteligência artificial e, ao encontra-la, tem o seguinte diálogo:

> - Para invocar um demônio, você precisa saber o nome dele. Os homens já sonharam com isso um dia, mas agora a coisa se tornou realidade de outra maneira. Você sabe disso, Case. Seu negócio é aprender os nomes dos programas, os nomes formais compridos, nomes que os donos procuram esconder. Os nomes verdadeiros…
> - Um código Turing não é seu nome.
> - Neuromancer – disse o garoto, quase fechando os olhos cinzentos e compridos por causa do sol que nascia. – O caminho para a terra dos mortos. É onde você está, meu amigo. Marie-France, minha senhora, preparou esta estrada, mas o senhor dela a estrangulou antes que eu pudesse ler para ela o livro de seus dias. Neuro que vem de nervos, os caminhos prateados. Romancer, romanceiro, romante, necromante. Eu invoco os mortos. Mas não, meu amigo – e o garoto fez uma dancinha, os pés morenos fazendo marcas na areia. – Eu sou os mortos, e sou também a terra deles. (Gibson, 1984)

Tal texto serve-nos de inspiração quando a ação é apresentada como espécie de ritual de evocação de personagens mortos/desfeitos, nomeando-os e trazendo-os da inexistência através de imagens que, não só ícones e índices, podem ser consideradas ídolos, a própria presença desses "seres-imagens".

Outro debate é que, nos nossos trabalhos, comumente documentamosnosso *avatar*, mas NPCs ("*non-player/playablecharacters*", "personagens não jogáveis"), os quais não controlamos. Não há, além, como manipulá-los diretamente para que façam uma pose em especial: no máximo tentamos criar condições para conduzir o movimento.

Essa falta de controle é potencializada doutras maneiras contemporaneamente: poderíamos usar a metáfora de um dado de seis lados. Se este é considerado "imprevisível" mesmo tento apenas seis estados possíveis, o que dizer de lançarmos cem, mil deles? Apesar de conhecermos os números mínimos e máximos possíveis, o valor exato é da ordem do randômico, e isso seria usado como fator realístico, quando há muitos elementos envolvidos na inteligência artificial que guia esses seres.

O que nos importa aqui é que, com modelos fora do nosso controle, alguns de nossos trabalhos ("Agentes...", "Uma Imagem Perdida") tornam-se da ordem do documental, inclusive equiparando-se à fotografia de rua e outras modalidades, quando o momento fotográfico é único – e sem volta, uma vez passado.

Encerrando essa parte, colocamos que o que foi posto até agora às vezes é trabalhado na forma de formalistas. Em "Janela...", o "abismo" vem dos retornos: um, quando o original digital (o jogo), só é visto se manifesto fisicamente (no monitor) é transformado numa segunda instância digital (a fotografia por celular, mostrando o monitor) e só acessível quando remanifesto fisicamente no celular da galeria; a segunda, temática, quando personagens observando *smartphones* são observados por nós em um *smartphone* – e a pessoa interatora pode potencialmente estar sendo observada por outra pessoa dentro da galeria, por câmeras de segurança ou ainda por outra realidade.

Sobre o uso de tais tecnologias no museu, façamos uma pequena observação.

Do museu contemporâneo

"Agentes..." inicia na nossa produção um debate recorrente. Como as tecnologias eletrônico-digitais podem reconfigurar os conceitos de museu, galeria e exposição? Pensamos desde o como elas podem ser incorporadas ao cubo branco (telas interativas etc.), no ultrapassar das próprias paredes ou mesmo situar-se totalmente fora delas.

Mas isso não se resume à estrutura física, chegando às instituições. Quem "autoriza" um trabalho como artístico e quem decide o que pode ou não ser exibido – ou contabilizado,

por exemplo, em sistemas de referência acadêmica (como o *lattes*: como este lida com a "autopublicação"?) – na contemporaneidade?

ARTE E CIÊNCIA

Resumindo uma discussão ampla, o "científico"pode ser baseados num "teste de reprodutibilidade": um experimento válido é aquele reproduzido por outrem com resultados semelhantes. Um fenômeno social, porém, as variáveis são duma natureza que não nos permite dar explicações conclusivas e mesmo aproximações não necessariamente servem para prever outro evento. O mesmo ocorre nas artes, ou além, com particularidades que não encontram pares, levando a conclusões de que a área não se trata de uma ciência.

Rejeitando a necessidade moderna de enquadrar, poderíamos dizer que tentar definir arte como ciência ou não é algo datado. Não obstante, poderíamos afirmar que as artes *podem*ser ciências. Porém, não necessariamente exatas: tais estudos podem assumir formas variadas, desde tentativasde matematizar efeitos estéticos, passando por historiografias, debates de nívelantropológico, educacional etc. Nos interessa, entretanto, a diferença entre estudos *sobre* e *em* artes (ZAMBONI, 2012; REY, 2002), os últimos envolvendo a criação de obras.

Para Rey (2002), neles, é complexo fixar *a priori* metodologias de criação, quando da necessidade de proceder inventando o modo de fazer enquanto fazemos, modificando-os na reflexão sobre ele e no encontrar de outras referências, reclamando o direito ao "erro" – o que ocorre em qualquer ciência, porém aqui é *potencializado*.

É comum também conceitos/teorias não estarem necessariamente antes da ida ao campo, surgindo no momento da experimentação ou depois, ao contrário do que se espera de uma metodologia mais rígida. Em suma, enquanto espera-se que um trabalho acadêmico seja feito num vai-e-vem entre leitura-escrita, ou campo-escrita, aqui tem-se produção-escrita.

Nem todos os estudos em poética, porém, estão preocupados em se justificarem enquanto ciência. O que argumentamos é que, se for o caso, eles podem ser vistos de tal forma, não através da exatidão, mas entendido como construção de conhecimento, ou seja, algo que pode ajudar outras pesquisas. Obviamente, a construção do conhecimento dá-se de várias formas, como nos saberes tradicionais, na religião etc., voltados para a solução de problemas específicos. Há, não obstante, questões difíceis para a academia, a exemplo do conhecimento oral que tem que ser traduzido (em parte) para textos, traindo a origem (apesar

do exercício de sala de aula ou mesmo de palestras manter parte dessa natureza). Mas a própria "discursividade acadêmica" (aqui entendida como o que diferencia a ciência de outras formas sobre o conhecimento) pode abarcar vários modelos de cientificidade (os ideais de como uma pesquisa deve ser conduzida), com a arte tanto podendo se adequar a modelos outros quanto a propor particularidades.

CONSIDERAÇÕES

Nossa pesquisa trata da relação de jogos eletrônicos e arte contemporânea através da apropriação, transcriação de jogos de mercado, questionando o *status* ontológico deles, a natureza digital. Por basear-se na relação produção-escrita, não se trata de um crítica-analítica baseada em análise histórico-documental, mas nos remete à relação quase-sujeito/quase-objeto específica da criação acadêmica *em artes*, em que não necessariamente a teoria é anterior à realização, podendo ela surgir na experimentação e mesmo posteriormente a esta, e que tenta potencializar o lugar da tentativa e erro. Vale notar inclusive que os experimentos não surgiram dentro do âmbito acadêmico, mas sendo sem maiores dificuldades perspectivados a ele, objetivando contribuir no processo de construção de conhecimento.

BIBLIOGRAFIA

DEREN, Maya, Cinema: o uso criativo da realidade. Devires, Belo Horizonte. v. 9, n°. 1, p. 128-149, jan/jun 2012. ou o debate sobre tal texto em XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência, 3ª Ed. São Paulo : Paz e Terra. 2005.

GIBSON, Willian. Neuromancer. Editora Aleph, 2014.

LATOUR, Bruno. OnrecallingANT.In: HASSARD, John; LAW, John (Eds.). Actor Network TheoryandAfter. BlackwellPublising. 1999. p. 15-25.

_____. Where Are theMissingMasses? The Sociologyof a FewMundane. in.: BIJKER, Wiebe E.; LAW, John (eds.). Shaping Technology/BuildingSociety: Studies in SociotechnicalChange. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England. 1992. p225-258

LEMOS, André. A Comunicação das Coisas. Teoria Ator-Rede e Cibercultura. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2013. v. 1. 305p .

MARRAS, Stelio. Como não terminar uma tese: pequeno diálogo entre o estudante e seus colegas (after hours). In: Cadernos de Campo - Revista dos Alunos de pós-Graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, n. 14/15, p. 353-369, 2006.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre : E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140.
ZAMBONI, Silvio. A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência. 4. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

MENESTREL BRASILEIRO

Leonardo Vieira Venturieri

Instituto de Ciências da Arte - leonardoventurieri@hotmail.com

Laura Paraense

Instituto de Ciências da Arte - lparaense@hotmail.com

RESUMO

Menestrel Brasileiro é um projeto que visa conceber uma apresentação musical com pesquisa de repertório sobre a música brasileira dos séculos XVIII e XIX, com o foco nos gêneros musicais Lundu e Modinha. O projeto busca a difusão da cultura musical brasileira da época citada anteriormente, em especial, o trabalho do músico e compositor Domingos Caldas Barbosa, considerado o primeiro missionário da música brasileira, que ganhou fama como compositor, poeta e violeiro em Portugal e no Brasil no século XVIII.

Palavras Chaves: Música Brasileira; Lundu; Modinha; Domingos Caldas Barbosa

ABSTRACT

Menestrel Brasileiro (Brazilian minstrel) is a project which aims to conceive a musical presentation with a research for repertoire in the 18th and 19th centuries Brazilian Music, focusing in the Lundu and Modinha Genre. The project seeks for the difusion of brazilian musical culture from the period mencioned before, looking especially for the work of the composer and musician Domingos Caldas Barbosa, considered to be the first missionary of brazilian music, who had won fame as composer, poet and “violeiro” in Portugal and Brazil during the 18th century.

Keyword: Brasilian music; Lundu; Modinha; domingos Caldas Barbosa

INTRODUÇÃO

Menestrel Brasileiro trata da concepção de uma apresentação musical que inclui a pesquisa de repertório sobre a música brasileira dos séculos XVIII e XIX, com o foco nos gêneros musicais Lundu e Modinha. O projeto se inspira na figura de Domingos Caldas Barbosa(1738-1800), considerado o primeiro grande missionário da música brasileira, que ganhou fama no século XVIII como compositor, poeta e violeiro em Portugal e no Brasil do mesmo século. O projeto, idealizado por Leonardo Venturieri e Laura Paraense, compreende uma pesquisa de repertório da música brasileira do final do século XVIII e XIX, incluindo composições associadas à Domingos Caldas Barbosa e outros compositores dos gêneros citados anteriormente, que pela genialidade que possuem merecem um lugar de destaque no panteão da música brasileira.

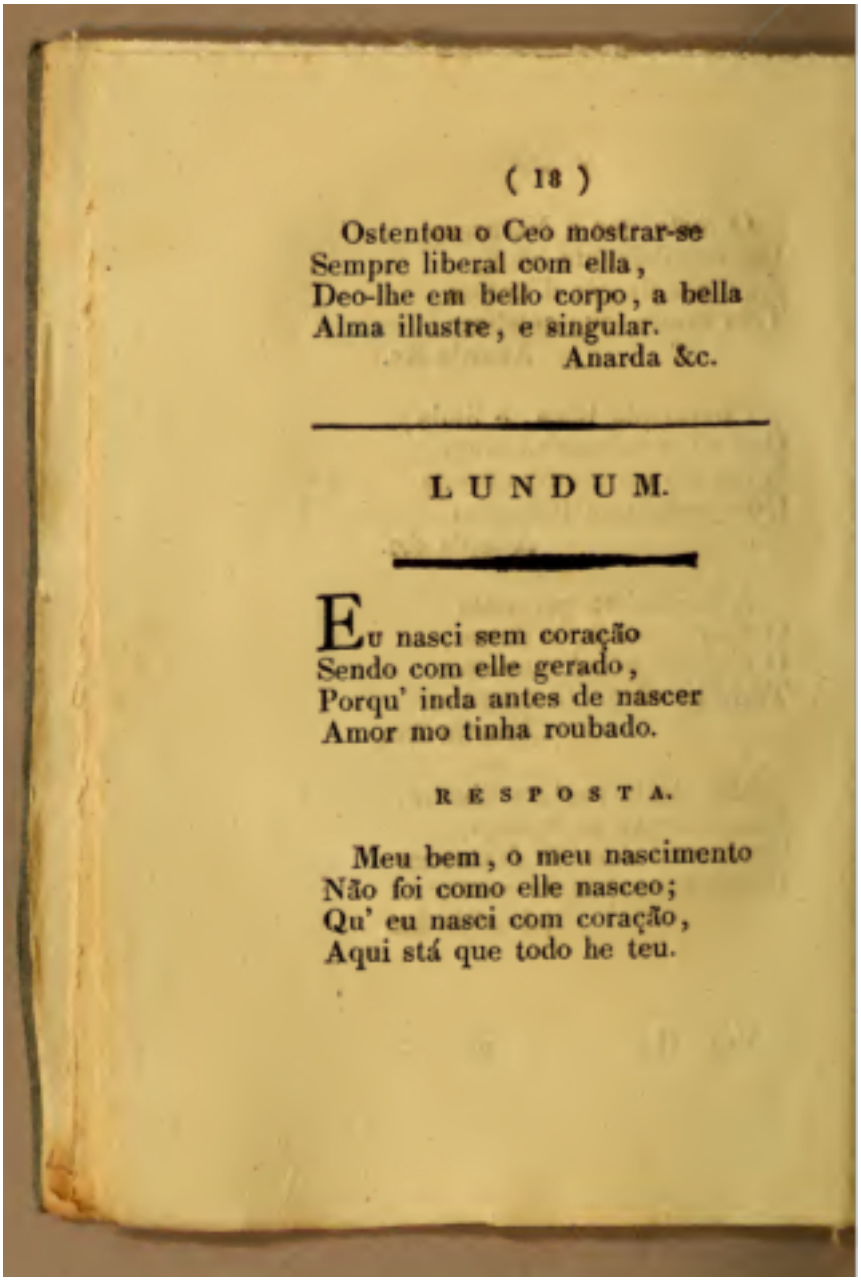
Figura 1: Gravura de Domingos Caldas Barbosa feita no ano de 1851. Fonte: Revista do Instituto Historico e Geographico do Brazil, Impr. Nacional, 1851

O repertório

Durante a pesquisa para seleção de repertório foram consultadas várias fontes musicais, entre elas: o manuscrito Modinhas do Brazil, através da edição de Edilson de Lima(2001); o manuscrito "Muzica escolhida da viola de Lereno", editado por Manuel

Morais(2003); além de um sem número de partituras musicais editadas durante o século XIX, que incluem nomes como Xisto Bahia, Cândido Inácio da Silva e vários compositores anônimos.

A Seleção de repertório incluiu obras de Domingos Caldas Barbosa ou associadas a ele, constando as seguintes canções: Eu nasci sem coração; Homens errados e loucos e Desde o dia em que eu nasci.



(18)

Ostentou o Ceo mostrar-se
Sempre liberal com ella,
Deo-lhe em bello corpo, a bella
Alma illustre, e singular.
Anarda &c.

LUNDUM.

Eu nasci sem coração
Sendo com elle gerado,
Porqu' inda antes de nascer
Amor mo tinha roubado.

RESPOSTA.

Meu bem, o meu nascimento
Não foi como elle nasceo;
Qu' eu nasci com coração,
Aqui stá que todo he teu.

Figura 2: Página 18 da edição de 1826 do Viola de Lereno. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal.

Da pesquisa dos outros compositores integrantes do projeto, selecionaram-se as seguintes obras: de Xisto Bahia, Isto é Bom e Lundu do Pescador; de Cândido Inácio da Silva,

Lá no Largo da Sé, Busco a Campina Serena e Quando as glórias que gozei; de compositores anônimos, Foi por mim, foi pela sorte; Hei de amar-te até morrer, Você se esquiva de mim; Os me deixas que tu dás; Ganinha minha Ganinha; Desde o dia em que eu nasci.

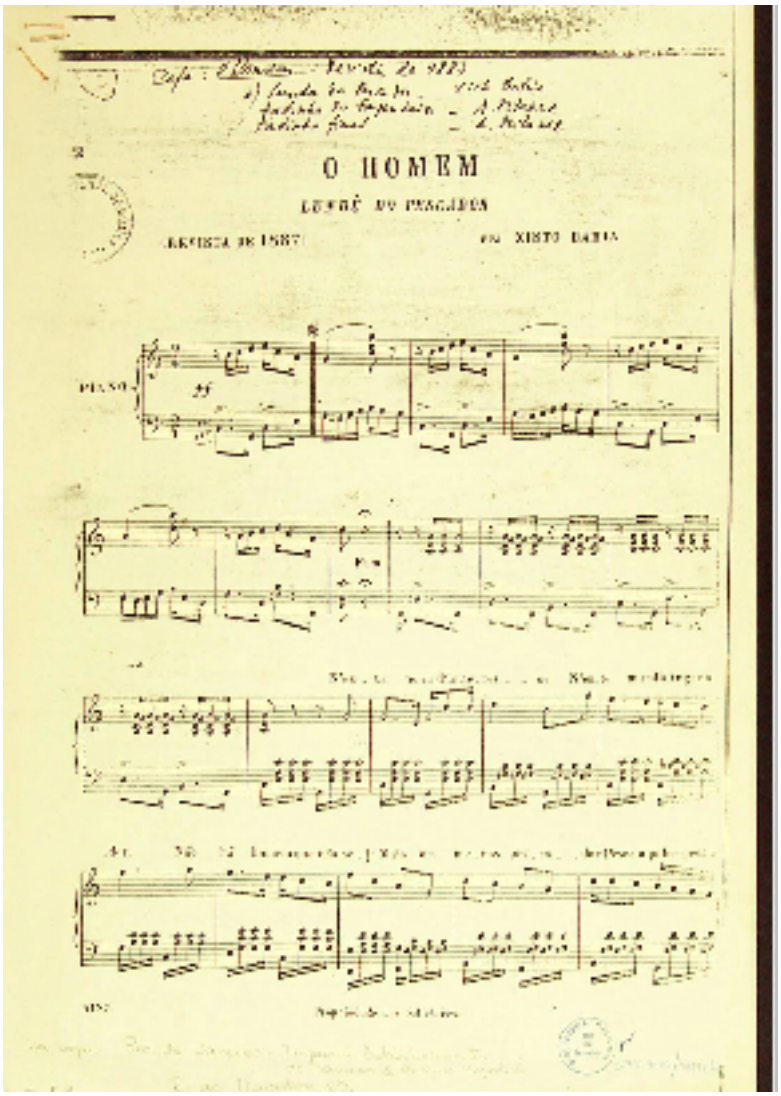


Figura 3: Trecho de “Lundu do Pescador”. Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

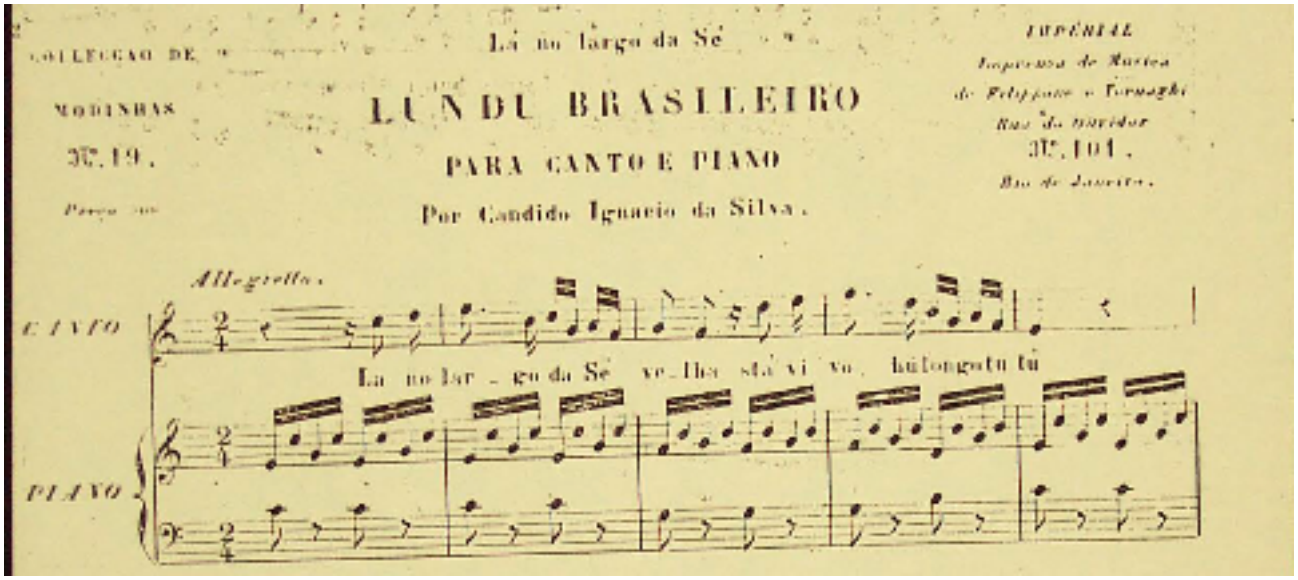


Figura 4: Trecho de “Lá no Largo da Sé”. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Viola Toeira

O critério utilizado para a seleção das obras do projeto considerou fatores como: inventividade, brasilidade, sensibilidade e beleza. A seleção busca mostrar as características sonoras (melódicas, harmônicas e ritmicas) que ainda podem ser percebidas em certas músicas brasileiras dos dias atuais.

Considerações finais

O Projeto Menestrel Brasileiro aposta na difusão de obras pertencentes aos séculos XVIII e XIX no Brasil e acredita que a prática da música colonial brasileira pode ser uma ferramenta útil para a historiografia musical do país, ao proporcionar uma vivência, através de uma experiência estética. A difusão através desta prática musical, que utilizará inclusive réplicas de instrumentos originais desses séculos, como a Viola Toeira, pode inclusive, resultar na criação de plateia especializada para a música brasileira Colonial e Imperial, mostrando-se importante para a elevação da auto-estima do público, ao propor uma aproximação com as raízes da chamada "Música Popular Brasileira", sendo ao mesmo tempo contemplativo e educativo.

REFERÊNCIAS

LIVROS

ANDRADE, Mário de. Modinhas Imperiais. 8ª Ed., Obras Completas de Mário de Andrade, nº XVIII. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

BARBOSA, Domingos Caldas. Viola de Lereno: Collecão de suas cantigas, offerecidas aos seus amigos. Volume II. Lisboa: Typografia Lacerdina, 1826.

BARBOSA, Domingos Caldas /MORAIS, Manuel. Muzica escolhida da viola de Lereno (1799). Lisboa: Estar editora, 2003.

LIMA, Edilson de. As Modinhas do Brasil. São Paulo: Edusp, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu
(1740-1800). São Paulo: Editora 34, 2004.

PARTITURAS

BAHIA, Xisto. Lundu do Pescador In: O Homem. Revista de 1887 (sem indicação de lugar).

SILVA, Cândido Inácio da. Busco a Campina Serena In: ANDRADE, Mário de. Modinhas Imperiais. 8ª Ed., Obras Completas de Mário de Andrade, nº XVIII. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

_____. Quando as Glorias que Gosei In: ANDRADE, Mário de. Modinhas Imperiais. 8ª Ed., Obras Completas de Mário de Andrade, nº XVIII. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

_____. Lá no Largo da Sé. Rio de Janeiro: Imperial Imprensa de Musica de Filippone e Tornaghi, sem indicação de data.

MEMÓRIA MUSICAL PARAENSE: LUIZA CAMARGO – PIANISTA, PROFESSORA E COMPOSITORA PARAENSE

Profa. Dra. Lia Braga Vieira (UEPA)

Profa. Dra. Rosa Maria Mota da Silva (UFPA)

Profa. Dra. Maria José Pinto da Costa de Moraes (UFPA)

Profa. Dra. Sonia Maria Moraes Chada (UFPA)

Bolsista PIBIC – CNPq Luis Carlos Santos da Costa (UEPA)

RESUMO

Trata-se de projeto de pesquisa no contexto da história da música no Pará, sobre Luiza Camargo (1934 – 2017). Esta pianista, professora e compositora paraense deixou arquivo pessoal de documentos. Diante desse material, emergiram questões sobre práticas e saberes musicais e de educação musical da segunda metade do século XX: que repertórios eram executados? Como eram transmitidos e aprendidos? Quais os locais de concertos? Quais os rituais de concerto? E, como efeito, que imagem de músico era construída, transmitida e aprendida? Esta pesquisa tem como objetivos gerais: investigar sobre as práticas musicais de educação musical de Luiza Camargo e, como efeito, desenvolver investigações sobre a memória musical paraense. A pesquisa compreende duas etapas: a primeira, de organização e catalogação dos documentos sobre a história de vida de Luiza Camargo; a segunda, de identificação, descrição e análise das suas práticas musicais e de educação musical por meio dos documentos catalogados sobre a sua vida. Acreditamos que por meio do estudo investigativo desse material será possível aprofundar não só a compreensão da história de vida de Luiza Camargo, mas principalmente apreender elementos para a compreensão da história da música e da educação musical no Pará.

Palavras-Chave: Pará, Luiza Camargo, Música, Educação Musical, Memória.

ABSTRACT

This is a research project in the context of the history of music in Pará, about Luiza Camargo (1934 - 2017). This pianist, teacher and composer from Pará left a personal archive of documents. Faced with this material, questions about musical practices and knowledge and musical education emerged from the second half of the twentieth century: what repertoires were performed? How were they transmitted and learned? What are the concert venues? What are the concert rituals? And, as an effect, what image of a musician was constructed, transmitted and learned? This research has as general objectives: to investigate the musical practices of musical education of Luiza Camargo and, as an effect, to develop investigations about the musical memory of Pará. The research comprises two stages: the first, of organization and cataloging of the documents about the life history of Luiza Camargo; the second, the identification, description and analysis of his musical practices and musical education through the documents cataloged about his life. We believe that through the investigative study of this material it will be possible to deepen not only the understanding of the life story of Luiza Camargo, but mainly to learn elements for understanding the history of music and musical education in Pará.

Keywords: Pará, Luiza Camargo, Music, Music Education, Memory.

INTRODUÇÃO

Luiza Camargo (1934 – 2017) foi uma pianista, professora e compositora paraense. Atuou profissionalmente na Escola de Música da Universidade Federal do Pará e na Escola Superior de Educação Física da Universidade do Estado do Pará. Formou musicalmente várias gerações. Como pianista, tocou em vários estados do Brasil. No âmbito da composição, escreveu várias peças para piano, a maioria reunida na obra: "Pequenas peças para piano" (CAMARGO, 1989; 2013).

Luiza Camargo se encontra entre as professoras e pianistas de destaque e também entre as raras compositoras que fazem parte da história da música no Pará, biografadas por Salles (1970; 2007; 2016). Este musicólogo demonstra, por meio de breves biografias por ele organizadas em "Música e músicos do Pará" que é possível compreender a história da música local conhecendo os personagens dessa história. Tal conhecimento é constituído por saberes e práticas musicais: que música se fazia, quem fazia música, como se fazia música, onde se

fazia música; mas também por saberes e práticas de educação musical, isto é, sobre modos de ensino e aprendizagem musical que difundiam ao mesmo tempo que emanavam daqueles saberes e práticas musicais.

Vieira (2012) realizou pesquisa nessa abrangência, envolvendo obras de compositores da primeira metade do século XX reunidas no Acervo Vicente Salles da biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará. Os resultados da pesquisa indicaram saberes e práticas da música que o senso comum denomina "popular" e modos de ensino e aprendizagem não escolares.

Vieira, Silva, Moraes e Uchôa (2014) organizaram a segunda edição de peças de Luiza Camargo (2013). A obra apresenta ainda a história de vida da autora, revelando sua formação e atuação musicais que se concentram especialmente na segunda metade do século XX. Recentemente, a pianista, professora e compositora paraense faleceu e deixou arquivo pessoal de documentos tais como: programas de recitais em que foi executante, fotografias, várias pastas com seu Curriculum Vitae organizado e comprovado, obras de outros compositores com dedicatórias autografadas, correspondências.

Diante desse material, emergem algumas questões sobre práticas e saberes musicais e de educação musical da segunda metade do século XX: que repertórios eram executados? Como eram transmitidos e aprendidos? Quais os locais de concertos? Quais os rituais de concerto? E, como efeito, que imagem de músico era construída, transmitida e aprendida?

Acreditamos que por meio do estudo investigativo desse material será possível aprofundar não só a compreensão da história de vida de Luiza Camargo, mas principalmente apreender elementos para a compreensão da história da música e da educação musical no Pará.

OBJETIVOS

São objetivos gerais desta pesquisa: desenvolver investigações sobre a memória musical paraense e investigar sobre as práticas musicais e de educação musical de Luiza Camargo.

Os objetivos específicos consistem em: inventariar o arquivo pessoal da pianista, professora e compositora paraense Luiza Camargo; identificar práticas musicais e de educação musical de Luiza Camargo por meio dos documentos inventariados sobre a sua

vida, descrevendo-as; analisar as práticas musicais e de educação musical de Luiza Camargo identificadas e descritas; e contribuir com a escrita da história da música e da educação musical no Pará.

JUSTIFICATIVA

As pesquisas sobre a história da música no Pará são recentes. Três obras se destacam, todas de Vicente Salles: "Música e músicos do Pará" (1970; 2007; 2016), "A música e o tempo no Grão-Pará" (1980) e "Sociedades de Euterpe" (1985). Qualquer pesquisa sobre a música no Pará tem necessariamente na revisão da literatura alguma obra dessa trilogia. De fato, essas obras têm dado suporte à crescente produção sobre a memória musical paraense observável em Trabalhos de Conclusão de Curso de graduação, especialização e mestrado desenvolvidos pela Universidade Federal do Pará e Universidade do Estado do Pará e pelos mestrados e doutorados interinstitucionais com as universidades de São Paulo (MINTER USP/UFPA/UEPA), Federal do Rio Grande do Sul (PQI UFRGS/UEPA/UFPA) e Federal da Bahia (UFBA/UFPA).

Embora a produção seja crescente, ainda não dá conta da demanda de quatrocentos anos de história do Pará. Daí a necessidade da presente pesquisa, que tem o intuito de contribuir para a construção da memória musical paraense.

Importante frisar que a história da música no Pará ainda é pouco conhecida na abrangência da história da música no Brasil. Apenas algumas obras sobre a música no Brasil fazem referência ao Pará, quase sempre restrita ao compositor Waldemar Henrique. No entanto, o "Música e músicos do Pará" (SALLES, 2016) apresenta inúmeros músicos que fizeram a história da música paraense em mais de seiscentas páginas. Há necessidade de trabalhos de pesquisa que colaborem para a divulgação, ampliação e aprofundamento dessa história.

A escolha de Luiza Camargo para um estudo investigativo sobre a memória musical paraense se justifica por ser uma personagem de destaque no contexto musical local como pianista, professora e uma das poucas compositoras paraenses, tanto que foi biografada por Salles (1970; 2007; 2016). Mas a pesquisa ora proposta tem um aspecto peculiar: investiga Luiza Camargo a partir de documentos pessoais por ela conservados: Curriculum Vitae por

ela organizado, programas musicais em que foi executante por ela guardados, álbuns de fotografias por ela selecionadas, cadernos de anotações de aulas de piano por ela ministradas, "borrões" de suas composições e publicações, correspondências... O inventário desse material e seu estudo poderão contribuir para compreender juízos, valores no mundo da música em que Luiza Camargo viveu e com o qual conviveu, permitindo, assim, a compreensão do campo da música em Belém, especialmente na segunda metade do século XX.

PRINCÍPIOS TEÓRICOS

Apropriação

As práticas musicais e de educação musical que nos propomos a tratar nesta pesquisa se situam na segunda metade do século XX e estão sinalizadas em documentos do arquivo pessoal de Luiza Camargo. Percebemos nesses documentos a possibilidade de uma história musical local situada em um "passado" recente, que pode ajudar a entender a história musical do "presente" e construir caminhos para as superações necessárias. Isto porque "tudo o que existe encontra-se no fluxo incessante dos acontecimentos", que o homem tenta organizar no tempo – presente, passado e futuro (ELIAS, 1998, p. 31). Nesse âmbito, o interesse desta pesquisa no passado "está em esclarecer o presente; o passado é atingido a partir do presente", nas palavras de Le Goff (2003, p. 13) sobre o que ele denomina de "método regressivo" de Marc Bloch.

Le Goff chama atenção quanto ao uso de documentos escritos como testemunhos da história, que não se trata de "um material bruto, objetivo e inocente, mas exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro", que omite o que deseja esquecer e silenciar, registra aquilo que almeja preservar e difundir e revela mobilizações por interesses de classes, grupos e indivíduos que detêm poder para manipulação da memória de uma sociedade (LE GOFF, 2003, p. 9-10 e 422). O autor recomenda "desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção" (idem, p. 538). Isto seria uma tarefa do "diálogo claro entre o presente e o documento", que faria dele "uma construção permanente" (KARNAL; TATSCH, 2011, p. 12).

De fato, esta proposta de estudo do arquivo pessoal de Luiza Camargo como documentos que registram práticas musicais na Belém da segunda metade do século XX vem

envolvendo investigação para entender as condições de sua produção, prováveis determinantes das decisões em uma rede de relações, cujas escolhas se fundaram em visões, posições na rede de relações sócio musicais, interesses, contextos, que resultaram nas práticas musicais e de educação musical de Luiza Camargo. Este é um dos eixos que Roger Chartier (1998; 2007; 2009) propõe para a análise de documentos escritos, que esta pesquisa toma como referência.

Além da análise da produção do texto musical, a orientação de Chartier abrange o estudo da apresentação do suporte material, no que diz respeito aos aspectos materiais que compõem a aparência do documento escrito, aspecto que tende a determinar, tanto quanto o texto do qual é o suporte, seus espaços de circulação e, aí, os seus usos. Portanto, esses dois eixos são, a princípio, os determinantes das práticas musicais, ou, nos termos do autor, das leituras, terceiro eixo proposto por Chartier. Isto porque as decisões sobre os textos, assim como sua apresentação material são fatores que circunscrevem seu uso musical e social e, como efeito, antecipam a quem se destinam as práticas musicais que eles anunciam e, por conseguinte, como e onde se dá seu acesso.

No entanto, se entendemos que, por meio desses textos se induz a seleção do leitor e do comportamento desse leitor, não podemos omitir a possibilidade de este também agir sobre o texto, modificando-o em sua prática; de outro modo, estaríamos considerando passivo diante dos textos. Há que se considerar os contextos de apropriação revelados nas práticas de leitura, que interessam a este estudo.

Nessa abrangência, os documentos que compõem o arquivo pessoal de Luiza Camargo e sua prática musical serão apreciados a partir de uma perspectiva em que a música é concebida como produto de relações sociais e culturais, não podendo ser enfocada de maneira isolada do contexto em que está inserida. Abordaremos as diversas vertentes da sua vida musical, perspectivando a música como um sistema, um universo social dinâmico (BLACKING, 2000).

Entende-se que a história de vida de um músico instrumentista, cantor, compositor, arranjador, professor é capaz de revelar muitos aspectos do saber e fazer de onde ele se insere culturalmente, pois ele é uma pessoa com ampla inserção e poder de interferência na sua comunidade.

Blacking (2000, p. 89) entende que

> A música é uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e no corpo humano: a forma que assume e os efeitos que produz nas pessoas são gerados a partir de experiências sociais das pessoas em diferentes contextos culturais. Por ser a música som humanamente organizado, expressa aspectos da experiência dos indivíduos na sociedade.

PEDAGOGIA SOCIAL[289]

As práticas musicais se constroem num mundo social; são, portanto, práticas sociais. Manifestadas nas relações sociais do cotidiano, revelam-se saberes e fazeres e ao mesmo tempo lugares de transmissão e de aprendizado, e é esta a condição de sua difusão. Quando têm seu lugar somente na memória, seus efeitos aí se perpetuam, tal como as práticas musicais dos textos cuja educação musical ora investigamos.

As práticas revelam pedagogias da vida em sociedade por meio das quais são desenvolvidas e das quais fazem parte as pedagogias de apropriação de saberes e fazeres musicais do cotidiano. Como nas demais pedagogias do cotidiano, seus praticantes, todos ao mesmo tempo transmissores e aprendizes, não parecem se dar conta delas, e tendem a vivê-las como se fossem naturais.

As práticas e suas pedagogias são marcadas por valores que mediam as relações sociais, onde se constroem as hierarquias percebidas nas classificações e desclassificações de práticas e grupos de praticantes e suas posições que desenham um campo social cujas relações são de poder (BOURDIEU, 1989; 2008). É nesse sentido que este estudo encontra a sua importância: ao buscar compreender as expectativas sobre os modos de apropriação e, sobretudo, ao tentar apreender as reações enquanto modos de apropriação, também pretendemos a desnaturalização e a visibilidade das práticas, de suas apropriações, das pedagogias dessas apropriações e seu sentido social. Esse desvelamento pode ajudar a perceber e entender o processo de construção da atual realidade do ensino da música em Belém, o desenho desse campo onde as principais posições ou as posições credenciadas pelo diploma escolar são ocupadas pelas práticas da música erudita, difundida por instituições públicas locais de ensino musical.

O estudo sobre a instituição das práticas musicais eruditas de raízes europeias foi realizado em pesquisas anteriores (VIEIRA, 2001), que apreenderam e analisaram estratégias

[289] A expressão título deste tópico foi pensada a partir de discussões estabelecidas nas sessões de supervisão com a Prof.ª Dr.ª Jusamara Souza e no Grupo Cotidiano, do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2011.

relacionadas a fatores políticos, econômicos e culturais numa sociedade que se constituía em Belém entre os séculos XVII e XIX; tais estratégias encontraram ambiente especialmente propício ao final do século XIX, quando foi possível instalar instituições que garantissem a perenidade de práticas musicais eruditas europeias na cidade. No século XX, estas práticas e suas instituições ainda existem, e suas "atualizações" têm se revelado táticas de preservação (VIEIRA, 2001), ainda que isto pareça contraditório. Mas tais práticas nunca foram exclusivas na sociedade local; havia e há outras. Esta pesquisa aborda práticas musicais que, consideradas "eruditas" e "populares", estão ora dentro, ora fora das instituições especializadas no ensino da música erudita.

METODOLOGIA

Esta pesquisa será desenvolvida interinstitucionalmente, coordenada por integrante do GEPEM – Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação Musical da Universidade do Estado do Pará com a colaboração de pesquisadores do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará, onde se encontram guardados os documentos de Luiza Camargo.

As atividades envolverão:

1ª etapa: Higienização, inventário, acondicionamento, catalogação e digitalização dos documentos.

Para a primeira etapa, serão envolvidas obras de caráter técnico que orientem o processo de higienização, acondicionamento, organização e catalogação dos documentos, como: Cassares (2000), Sousa (2003), Arquivo Nacional (Brasil) (2005), Bellotto (2006), Cotta e Blanco (2006), Brito (2010), Araújo (2010).

Esta etapa será desenvolvida no período de nove meses. Em todo o processo teremos o cuidado de não alterar a organização original feita por Luiza Camargo. Para efeito de tipologização das peças será feita anotação a lápis no canto superior direito de cada uma delas. Cada peça será acondicionada em papel alcalino no formato de pasta tamanho A4. No canto direito superior de cada pasta constará a mesma tipologização da respectiva peça acondicionada. Após a catalogação, cada peça será digitalizada.

Como lembram Lüdke e André (1986, p. 40), "a primeira decisão nesse processo é a caracterização do tipo de documento que será usado ou selecionado". No arquivo pessoal de Luiza Camargo (APLC) se encontram documentos pessoais: correspondências, partituras de

Luiza Camargo ou a ela dedicadas, cadernos de música e normais com anotações de aulas e composições, entre outras, programas de concerto, recortes de jornais e fotografias.

2ª etapa: Identificação, descrição e análise dos documentos quanto às práticas musicais e de educação musical neles sinalizadas.

Finalizada a 1ª etapa, daremos início ao trabalho de pesquisa propriamente dito, que consiste na análise do conteúdo dos documentos, em busca de informações sobre práticas musicais e de educação musical que constituíram a história de vida de Luiza Camargo e como efeito sinalizem a história da música e da educação musical no Pará. Terá a duração de doze meses.

Segundo Martins e Theóphilo (2009, p. 99), a análise de conteúdo compreende "três etapas fundamentais", quais sejam:

> Pré-análise: coleta e organização do material a ser analisado.
> Descrição analítica: estudo aprofundado do material, orientado pelas hipóteses e referencial teórico. Escolha das unidades de análise (a palavra, o tema, a frase, os símbolos etc.). Essas unidades são juntadas segundo critério e definem as categorias. [...] As categorias devem se exaustivas e mutuamente excludentes. Das análises de frequências das categorias surgem quadros de referências.
> Interpretação inferencial: com os quadros de referência, os conteúdos (manifesto e latente) são revelados em função dos propósitos do estudo.

A primeira dessas três etapas, pré-análise, corresponde à primeira etapa desta pesquisa, na qual serão realizados higienização, inventário, acondicionamento, catalogação e digitalização dos documentos.

A segunda etapa desta pesquisa compreende a segunda e terceira etapas, de descrição analítica e interpretação inferencial.

A descrição analítica compreende a análise propriamente dita. Segundo Lüdke e André (1986), baseadas em K. Krippendorff (*Content Analysis*. Beverlly Hills, Ca.: SAGE, 1980), há que considerar a unidade de análise e a forma de tratar essa unidade. Nesta pesquisa, a unidade de análise será o texto como um todo inclusive as partituras e fotografias, por se entender que ambas contêm texto subjacente.

Observando as orientações de O. R. Holsti (*Content Analysis for the Social Sciences and Humanities*. Reading Mass.: Addison-Wesley, 1969), apresentadas por Lüdke e André (1986), consideraremos tanto a frequência do texto como um todo como exploraremos o contexto em que essa unidade de análise se insere.

Quanto à forma de tratar a unidade de análise, esta será temática. O enfoque da interpretação abrangerá os princípios teóricos da "apropriação" e da "pedagogia social" já explicitados neste projeto.

Por fim, para a segunda etapa, serão buscados fundamentos interdisciplinares para a identificação, análise e interpretação do conteúdo dos documentos pesquisados com base em: Blacking (2000), Le Goff (2003), Roger Chartier (1998; 2007; 2009) e Bourdieu (1989; 2008).

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Diná Marques Pereira. *Introdução às técnicas de acondicionamento e higienização de livros raros e especiais*: atividades da oficina de conservação da divisão de coleções especiais. Belo Horizonte: Biblioteca Universitária – Sistema de Bibliotecas/UFMG, 2010.

ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). Conselho Nacional de Arquivos. *Recomendações para a produção e o armazenamento de documentos de arquivo*. Rio de Janeiro: O Conselho, 2005.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes*: tratamento documental. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

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

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. *O Poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL, 1989.

BRITO, Fernanda. *Oficina Como Fazer*. Confecção de embalagens para acondicionamento de documentos. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo ARQ-SP, 11 e 12 de novembro de 2010.

CAMARGO, Luiza. *Pequenas peças para piano*. Belém: EDUFPA, 1989.

_____. *Pequenas peças para piano*. Belém: PPGARTES, 2013.

CASSARES, Norma Cianflone; MOI, Cláudia. *Como Fazer Conservação Preventiva em Arquivos e Bibliotecas*. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2000. (Projeto Como fazer, 5).

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*: do leitor ao navegador. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998. (Coleção Prismas)

_____. *Inscrever e apagar*: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

_____. *Práticas da leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo. *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006.

ELIAS, Nobert. *Sobre o tempo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flavia Galli. Documento e História. A memória evanescente. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Orgs.). *O historiador e suas fontes*. Paulo: Contexto, 2011. p. 9-27.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, E. D. A. *Pesquisa em educação*: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MARTINS, Gilberto de Andrade; THEÓPHILO, Carlos Renato. *Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

_____. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

_____. *Sociedades de Euterpes*. Brasília: Edição do autor, 1985.

_____. *Música e músicos do Pará*. 2. ed. rev. e aum. Belém: SECULT/ SEDUC/ AMU-PA, 2007.

_____. *Música e músicos do Pará*. 3. ed. corrigida. Belém: FCP, 2016.

SOUSA, Renato Tarciso Barbosa de. Os princípios arquivísticos e o conceito de classificação. In: RODRIGUES, Georgete M.; LOPES, Iza L. (Orgs.). *Organização e Representação do Conhecimento*. Brasília: Thesaurus, 2003.

VIEIRA, Lia Braga. *A construção do professor de música*: modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará. Belém: CEJUP, 2001.

_____. Nas rotinas do cotidiano: educação musical em Belém do Pará na primeira metade do século XX. *Revista da ABEM*, Londrina, v.20, n.29, jun. dez. 2012.

VIEIRA, Lia Braga; SILVA, Rosa Maria Mota da; MORAES, Maria José Pinto da Costa de; UCHÔA, Maria Lúcia da Silva. Sinais na escrita: significado pedagógico-musical de "pequenas peças para piano". In: Congresso da ANPPOM, 24., 2014. *Anais...* São Paulo, Instituto de Artes da UNESP, 2014.

AS PRÁTICAS MÍSTICAS E O TEATRO: ARQUÉTIPOS NO PROCESSO CRIATIVO DE UMA ATRIZ EM CONSTRUÇÃO

Mestranda Lu Borgges[290] (PPGARTES/UFPA/ICA)

RESUMO

De que forma as analogias entre as práticas místicas e a arte de ator contribuem para a atuação cênica como construção de um conhecimento de si? Esta pesquisa busca responder essa questão analisando três de meus processos criativos, realizados entre 2014 e 2016, nos quais as aproximações com o universo místico ocuparam lugar central. Se o ator é um ser de conhecimento em ato de criação – conforme aponta o pensamento de teóricos da cena como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Louis Jouvet, além de místicos como George Gurdjieff, e do teórico da psique humana, o psicoterapeuta suíço Carl Gustav Jung, entre outros – no sentido de que o processo de contato com o inconsciente, o conceito de arquétipo, a busca do aprender agindo, vivenciando com o corpo a vida, infere-se que a criação artística se aproxima do saber esotérico, e que o teatro perpassa pela busca de um conhecimento das estruturas internas, como um mapa da alma, afastando assim esta investigação da base de racionalidade pragmática ocidental que está na base de grande parte do teatro ocidental.

Palavras-chaves: Arte de ator. Misticismo. Astrologia. Processo criativo. Arquétipo.

ABSTRACT

How do the analogies between mystical practices and the art of an actor contribute to the acting of the stage as the construction of a knowledge of self? This research seeks to answer this question by analyzing three of my creative processes, performed between 2014 and 2016, in which approaches to the mystical universe occupied a central place. If the actor is a being of knowledge in the act of creation - as the theorists of the scene like Antonin Artaud, Jerzy Grotowski and Louis Jouvet, as well as mystics like George Gurdjieff, and the theorist of the human psyche point out, the Swiss psychotherapist Carl Gustav Jung, among

[290] Atriz (ETDUFPA/ICA); Mestranda em Artes (PPGARTES/ICA/UFPA); Bacharel/Licenciada em Ciências Sociais, ênfase em Antropologia (IFCH/UFPA) pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

others - in the sense that the process of contact with the unconscious, the concept of archetype, the search for learning by acting, living with the body life, inferred that artistic creation approaches esoteric knowledge, and that the theater runs through the search for a knowledge of the internal structures, as a map of the soul, thus removing this investigation from the basis of Western pragmatic rationality that underlies much of the western theater.

Keywords: Actor art. Mysticism. Astrology. Creative process. Archetype.

Observando minha trajetória como atriz, percebo que a busca de si ocupa lugar central em meus processos de atuação e construção das personagens, refletindo, compreendendo sobre a minha busca pessoal através dos meus processos de atuação com base na influencia dos conhecimentos do universo místico que eu utilizo nas minhas criações artísticas nos quais eu convoco esses conhecimentos, na minha trajetória eu verifico em três processos que eu vivenciei entre 2014 a 2016.

A escolha desses caminhos não racionais para explorar o mistério da vida e estimular o conhecimento consciente do universo em novas áreas de ser e conhecer, é uma das explicações da significação do tarô e da astrologia, saberes que interessavam muito o psicanalista suíço Carl Gustav Jung[291]. (NICHOLS, 2007). Jung também conceitua um padrão instintivo de comportamento que existe no inconsciente coletivo, arquétipo, ele transcende o individuo que contem modos de comportamento idêntico em todos os lugares e em todos os indivíduos. (BURT, 1988). Segundo Stein (2006), em seu *Jung o mapa da alma,* arquétipo é um padrão de imaginação, pensamento e comportamento que podemos encontrar nos seres humanos em todos os tempos.

Em 2014 na época do resultado da conclusão do primeiro ano do curso técnico em ator na Escola de teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) do Instituto de Ciências e Artes – ICA, na montagem cênica da turma, trabalhando sob a direção dos professores/atores/pesquisadores da Universidade Federal do Pará – UFPA - Karine Jansen e Denis Bezerra. O trabalho de montagem teatral intitulado *Tchekhov Viaja* consistia em um diálogo entre a obra contemporânea *Máquina Tchekhov* do Romeno Matei Visniec e as quatro principais obras de

[291] Psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica e desenvolveu conceitos da psique humana e se debruçou nos estudos do homem pautados em conhecimentos como astrologia, tarô e inconsciente e sonhos. Conceituou importantes estudos como individuação, arquétipo e sincronicidade (HALL e NORDBY, 2005).

médico, dramaturgo e diretor teatral Russo Anton Pavlovtch Tchekhov: Jardim das cerejeiras, A gaivota, As três irmãs e Tio Vânia.

A obra do dramaturgo Russo foi instrumento fundamental para que o diretor, ator e escritor Russo Constantin Stanislavski – mundialmente conhecido pelo seu sistema de treinamento de técnicas para atores, preparação e procedimentos de ensaios, suas proposituras cênicas são largamente utilizadas em teatro, cinema e televisão - desenvolvesse seu método de interpretação no teatro de arte de Moscou (TAM), produzindo para o período novas formas de expressão que influenciaram não apenas a linguagem teatral, mas também o cinema.

Dessas quatro obras eu conheci a personagem Nina Mikhaílovna Zariêtchnaia que encarnava a própria ave gaivota da obra A gaivota e refletia sobre a metalinguagem teatral, pois aborda a relação e a construção de uma personagem que deseja ser atriz como objetivo central da ação dramática desta personagem. O espetáculo foi estruturado na linha de teatro naturalismo da época da obra e a construção das personagens se deu através do sistema do método do também Russo, o teórico e diretor Constantin Stanislavski, que consiste em um caminho estruturado para a construção da personagem pelo ator.

Na construção da personagem Nina, utilizei conhecimentos para além do método Stanislavski – criado para interpretação com técnicas para treinar atores a sentirem emoções realistas durante a atuação - a astrologia com seus estudos de mapas astrais para a construção da personagem, de estudos do tarô, de arquétipos místicos encontrados em imagens do convencionalmente chamado “contos de fadas”, e saberes do ocultismo em geral. Por ocasião da descrição da personagem eu criei essas características para composição da poética: Nina Zariêtchnaia, Russa, 18 anos, 1,70m, libriana do elemento ar do primeiro decanato regido por lua e Vênus, decanato de virtudes sensíveis e femininas, como a doçura e a receptividade. A imagem que ilustra esse primeiro decanato libriano está relacionada à figura mítica da deusa greco-romana Persefóne ou Hera-Juno e à carta de número três do tarô: a Imperatriz.

Figura 01 - Nina.

Fonte: Autor desconhecido, 2014.

O número três é um numero de poder, um signo mágico por suas diversas representações místicas. Entre as representações arquetípicas da carta número três do Tarô (simbologia para os ciganos do tridente, do triangulo do numero ímpar), a imperatriz foi a que elegi como arquétipo selvagem para esses três processos criativos que analiso aqui, como o arquétipo da imagem da mulher selvagem como explica a escritora e psicanalista americana junguiana Clarissa Pinkola Estés, que analisa a interpretação de dezenove lendas e histórias antigas e mitos do arquétipo da mulher selvagem, a essência feminina em sua psique instintiva mais profunda, no seu celebre livro *mulheres que correm com os lobos*, onde afirma que é o self instintivo inato, natureza intrínseca inerente às mulheres, é a origem do feminino, é a visceralidade criativa.

”O desenvolvimento de uma relação com a natureza selvagem é uma parte essencial da individuação da mulher. Para que isso possa se realizar, a mulher precisa penetrar nas trevas...” (ESTÉS, 1994, p.63). “Para conter o predador natural da psique é necessário que as mulheres permaneçam de posse de todos os seus poderes instintivos.” (ESTÉS, 1994, p.63).

A imperatriz é a emoção que outorga o espirito da vida, que anima e põem em movimento. Esta representa a inteligência no poder, o instinto natural, tão fecundo quanto fértil, a arte de viver com inteligência, de saber impor sua força e sua lei sendo ao mesmo

tempo receptiva às forças e às leis da natureza. O poder da imperatriz é o poder dos sentimentos: é capaz de explorar as riquezas do coração tão bem como as do espirito. Porem é ela que da a mãe natureza o seu caráter generoso, semeia e germina os germes da vida.

Os mitos da terra-mãe relacionam-se com ela já que nela mora a origem de toda manifestação de vida. Representa o principio feminino por excelência. No entanto, seu maior poder se concentra nos sentimentos, nas atrações e nas repulsas que estão na origem de toda ação. Neste caso eu particularmente faço um paralelo com a palavra etimológica imperatriz, uma ímpar atriz, aquela que age por principio. Sua potencia é afetiva, sua compreensão é instintiva e espontânea, é mulher realista, mas também do coração, suas três palavras de ordem são: amor, emoção e motivação". (ENCICLOPÉDIA, p.8).

Figura 02 - A carta número 3 do Tarô: a imperatriz. Nos tarôs de Marselha: waite e outras representações, respectivamente.

Fonte: Imagens da internet, 2017.

Há comparações com a deusa Afrodite haja vista que seus elementos são os signos de Touro e Libra ambos regidos por Vênus. A águia imperial representada no escudo que traz na mão direita, como símbolo de força coragem, a águia ave mágica, rainha das aves, chamada de ave trono atribuído a Zeus, simboliza a realidade, a força da inteligência, os poderes de espirito. O cetro que usa na mão esquerda simboliza o poder temporário que exerce na matéria física, no Egito o cedro que as deusas usavam ilustravam a alegria que sentiam ao exercer a sua vontade. A alegria de viver, produzir, criar. A imperatriz representa comumente uma mulher do nosso meio: uma mãe, uma esposa, uma mulher apaixonada, uma companheira, uma mulher que exerce um poder em campo concreto. A Imperatriz tem sob seus pés a Lua, simbolizando seu poder e controle da Magia, assim como as ciganas.

No ano seguinte, em 2015, por ocasião da finalização da disciplina técnicas corporais II sob a direção do professor/ator/pesquisador Miguel Santa Brígida, na Escola de teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) do Instituto de Ciências e Artes – ICA da Universidade Federal do Pará – UFPA disciplina essa onde se estabelece a criação de cenas solos dos alunos da turma de segundo ano do curso técnico de ator da UFPA, o evento que é conhecido como *Mitos*, pois na criação desses solos, os alunos escolhem um arquétipo existente na cosmogonia mitológica africana, indígena ou afro-brasileira para pesquisar e construir seus processos artísticos. *Os mistérios de Aruanda: de Salomé à cigana na Umbanda*, foi o título dessa pesquisa que marcou o encontro de saberes ancestral como a capoeira angola e cosmogonia cigana.

Figura 03 - Salomé.
Fonte: Foto de Kahwana Pantoja, 2015.

De inicio, Salomé não tem nome. Aparece designada nos evangelhos somente com “a filha de Herodes”. O nome Salomé (significando “a pacifica” ou “a pacificadora”) foi dado pelo historiador Flávio Josefo, autor da sua bibliografia histórica onde se narra o famoso fato: por ocasião de um banquete de aniversário do príncipe romano Herodes-Antipas, sua enteada Salomé dança inebriante ao tio que em troca lhe concede um desejo, ela por sua vez, induzida pelo conselho da mãe, pede a cabeça de João Batista – foi um pregador judeu do inicio do século I, conhecido profeta precursor cristão - numa bandeja. Este fato leva os pais da igreja a compararem Salomé a uma mulher instrumento do demônio e exemplo das funestas consequências das danças lascivas já proibidas de serem levadas a lugares sagrados. Sua execração religiosa vem acompanhada de um breve relato no evangelho onde se leem

saborosos detalhes: Salomé retorce as ancas, desnuda o corpo, sacode os cabelos como uma bacante, o diabo conduz a dança e aconselha à mãe, a serpente se esconde no corpo de Salomé, luxuosamente adornada, ressalta por isso mesmo o crime de Salomé, assassina de Deus. Mas são inúmeras leituras sobre o caso de Salomé e João Batista, alguns acreditam que ela o amava, outros a retratam com virgem e serena, ou seja, muitos são os mistérios que permeiam esta figura feminina.

Salomé foi depois de Eva – considerada por muitos como a primeira mulher habitante da terra - considerada a mulher mais malvada da história judaico-cristã. Rompendo com essa visão machista patriarcal que compreende na figura da mulher a origem de todo o mal e pecado, e o preconceito dispensado ao povo cigano, às "salomés" capoeiristas e aos umbandistas e suas práticas religiosas sagradas. Associei esses três universos, histórias, mulheres, mitos, lugares e criei uma analogia entre elas para falar sobre o lugar do feminino na história através da figura lendária feminina que ronda o nome salomé para homenagear a figura do feminino e o povo guerreiro cigano. Uma ode à mulher, às "salomés" que habitam dentro de nós.

No livro "Capoeira, Identidade e Gênero" (OLIVEIRA, 2009), fala-se de Jerônima, a mais antiga capoeirista paraense. Já Salomé, personagem da memória da capoeira baiana que, segundo o Mestre Atenilo[292], era o nome de uma mulher famosa por frequentar rodas de capoeira. Ao lembrar-se da capoeiragem das décadas de 1920 e 1930, afirmava que Salomé "cantava no samba e jogava capoeira". O mestre era enfático ao salientar a bravura da valente mulher: "você encostava, ela passava a rasteira e te botava de pernas 'pro ar'. Entrava no batuque e lhe derrubava duas três, vezes. E era valente".

Processo criativo de criação da personagem Fleur entre 2015 - 2016: Fleur – personagem/entidade feérica da trupe de teatro de Rua *Perifeéricos*, grupo de teatro independente de Belém que, há nove anos experimenta a performance, a arte da máscara e o teatro de rua, o trabalho do grupo parte de um imaginário comum: as entidades e seres mágicos, explorando as personagens que povoam os contos e lendas de manifestações culturais e mitos - é o arquétipo da carta de número três do tarô a imperatriz e a representação

[292] O Mestre Atenilo chamava-se Altenísio dos Santos, nasceu em 16 de junho de 1918 em Oliveira, distrito de Santo Amaro (BA). Seus depoimentos que aqui fazemos referência se encontram em ALMEIDA, Raimundo César Alves de. *Mestre "Atenilo": o relâmpago da capoeira regional: (depoimentos).* Salvador: Núcleo de Recursos Didáticos da UFBA, 1988. (OLIVEIRA, 2009).

das forças e energias contidas na sabedoria das águas, da fada, da rainha, da ninfa. Logo, percebi que a unicidade existente entre essas três personagens se encontra os elementos místicos, arquétipos contidos nas cartas de tarô, nos elementares da natureza, na sabedoria existente das narrativas das lendas e mitos de mulheres sábias como associação com bruxas. Rainha das Ninfas é metade mortal metade feérica com idade - mortal aparente de 30 a 35 anos e idade feérica por volta de 350 anos, 1,70m mais ou menos de altura, seus movimentos são fluidos como a água, porém variados nas emoções, podendo ser calmas como um lago a furiosas como um tsunami. Sua psique é de rainha caprichosa. Elegante, escorpiana do terceiro decanato regida por Vênus sentimental e emocional.

Do elemento água, seu reino, sua essência com ascendência leonina, comunicativa e vaidosa com lua taurina como as raízes de uma flor. Oxum menina com Iemanjá, suas cores são o dourado, ouro, amarelo, azul, violeta e vinho, expressas em suas vestes majestosas lembrando o pôr-do-sol. É passional e intensa, com um profundo apaixonar por tudo que é belo. Extremamente vaidosa, quer sempre ser o centro das atenções e está disposta a fazer tudo para isso. Por já ter tido uma vida de realeza, é a que mais sofre com a realidade desse mundo. Tem o poder de fazer perfumes mágicos.

Figura 04 - Fleur.

Fonte: Foto de Rogério Folha, 2015.

Arquétipo da mulher selvagem: o trunfo número três do tarô (imperatriz). Sua carta é a de número três a Imperatriz. Sobre a terceira porta: a vontade unida à sabedoria tem que reencontrar a alegria para ser fecunda. Para que isto aconteça, tem que semear produzir, dar à luz e criar. Tem que reproduzir-se até alcançar o infinito. Tem que ser igual à semente ou ao gérmen. Tem que desejar tornar-se planta, arvore ou fruto e abrir-se plenamente. Tem que sentir a alegria de atuar. Sentindo esta alegria de atuar, o *Louco (arcano numero zero do tarô)* pode dirigir-se até a quarta porta (arcano do imperador).

Sentimentos generosos e positivos, fecundidade, bem-estar material, mãe de família, esposa, mulher apaixonada." Imperatriz é Gaya a grande deusa mãe e o sagrado feminino. A terra o grande principio feminino oposto ao céu, grande principio masculino. A água de escorpião: é a água estagnada, a dos açudes, dos pântanos, dos reservatórios, a dos mistérios. É a agua que fermenta, penetra e regenera a terra em profundidade, é a umidade escondida sob a terra. É a agua do poço, das correntes freáticas, aguas secretas ocultas sob a areia do deserto, onde vivem escorpiões e serpentes. É a água que dorme, serena, rica em limos, dos quais surgirá talvez uma nova vida.

Arquétipo das cartas dama de copas: Emoções ou fantasias profundas, misteriosas e paradoxais, que podem ter estado previamente ocultas; a mulher romântica e sedutora - possivelmente a inquiridora, ou a "outra" - e um aprofundamento da auto percepção, estas são as mensagens da Dama. O naipe de Copas está relacionado com o elemento água, relacionam-se ao mundo dos sentimentos, do amor, dos sonhos, das fantasias, dons artísticos e psíquicos.

A criação poética como pesquisa em arte, como território da criação poética como campo da área de conhecimento como forma possível e valiosa, como sendo esse lugar do conhecimento esotérico da mesma natureza da arte da base teórica, e me afastando da base teórica da racionalidade pragmática ocidental que se encontra uma grande parte da teoria do teatro. Desracionaliza, desocidentaliza a forma de conhecimento em artes, sendo o ator aquele que conhece agindo e fazendo, o ato de conhecimento é seu fazer artístico, o corpo conhece agindo e não através de ideias e teorias, ou seja, não teorizando sobre o fazer artístico, mas fazendo, vivendo.

A busca de autoconhecimento através do estudo de três processos de atuação nos quais eu vivi personagens femininos com bases arquetípicas embasadas em misticismo. É um fazer artístico que tem como dimensão maior se conhecer e compreender o fazer e a arte do ator. Os caminhos no teatro pautado principalmente na tradição oriental em que não há a crença na

separação do corpo da mente, ou do corpo e da voz, tudo é corpo, tudo é uno, voz é corpo, mente é corpo, eu sou corpo, a vida é corpo. O diretor e mestre italiano Eugenio Barba - diretor de teatro italiano idealizador do conceito da antropologia teatral e do grupo dinamarquês *Odin Teatret* surgido em Oslo na Noruega em 1964 - (BARBA; SAVARESE, 2012), em seu dicionário de antropologia teatral fala do *corpo decidido*, de como é complexo tentar explicar o que consiste esse termo, mas como é essencial para a vida do ator e do dançarino.

Um *corpo decidido* parece cortado do espaço-tempo cotidiano e parece vivo, pulsante, decidir significa etimologicamente *cortar*, como se indicasse que a disponibilidade para a criação também está em se separa das práticas cotidianas. É sinônimo de estar em prontidão, em alerta, não se decidi ir ou fazer algo, mas se faz se está decidido. (BARBA; SAVARESE, 2012), fala também do *corpo fictício,* diz que na tradição ocidental os atores buscam uma rede de ficções pautadas em "se" mágicos psicológicos, uma falsa personalidade, no entanto a tradição oriental busca o "se" mágico também, porém relacionados a forças físicas que movem o corpo, buscam um *corpo fictício* e não uma fictícia personalidade.

E tem o *corpo dilatado,* um corpo em vida é mais do que um corpo que vive; esse corpo em vida dilata a presença do ator e da percepção do espectador. Um *corpo dilatado* possui uma energia elementar, uma força que mantem atento o espectador como numa sedução que vem antes mesmo da compreensão intelectual.

O renomado ator, diretor de teatro francês Louis Jouvet, foi professor do conservatório nacional superior de arte dramática de Paris diz: "Há uma herança de nós para nós mesmos. Esse conhecimento de si é, então, antes, conhecimento do que eu devo ser um esforço em direção ao dever ser, mais do que constatação do que eu sou." (JOUVET, 2014, p.62).

O polonês Jerzy Grotowski foi um diretor e figura central no teatro experimental do século XX, com a proposta de uma ética do ator como sujeito de experiências autênticas que aperfeiçoa e desenvolve as intuições de Stanislávski, e inventor do teatro laboratório como exercício continuado, e personalizado para o ator: "Quando você não sabe o que fazer, simplesmente faça". Apenas no fazer a compreensão pode ocorrer. O caminho do oficio é construído sobre tentativas e fracassos. "O primeiro passo é entrar no espaço e descobrir suas capacidades" (GROTOWSKI, 2013, p.181). Um ser da prática, esse é o ator, um ser de conhecimento em ato de criação, que apreende e aprende agindo vivenciando com o corpo a vida e os processos de pesquisa em arte.

O professor do conservatório nacional superior de arte dramática, o francês Louis Jouvet, ao traçar interrogações sobre o teatro, afirma que o teatro multiplica em nós a vida e a coloca em forma de enigma. "... o teatro é coisa espiritual; um culto do espirito ou dos espíritos." (JOUVET, 2014, p.33). E esse enigma da vida tem resposta apenas na invenção ou na imaginação criativa de algo que nos faz comunicar incompreensivelmente pela poesia, pela metafisica.

O poeta, ator e dramaturgo francês Antonin Artaud[293] (2006), no seu ontológico *O teatro e seu duplo* aborda o teatro alquímico em que diz: "Entre o principio do teatro e o da alquimia há uma misteriosa identidade de essência". Ele alega que as bases dos princípios presentes na alquimia e no teatro, bem como em todas as artes são as mesmas. Essas bases visam no domínio espiritual e imaginário, uma eficácia parecida àquela do domínio físico de produção alquímica. Mas entre o teatro e a alquimia há uma relação e semelhança ainda maior, pois ambos os conhecimentos são artes que carregam em si tanto sua finalidade quanto sua realidade.

No texto datado de 1963, *o teatro condenado à magia*, do diretor polonês Ludwik Flaszen (2007) e crítico teatral que esteve ao lado de Jerzy Grotowski na fundação e em todo o desenvolvimento do Teatro Laboratório, e nos anos 1980 foi seu diretor artístico, no qual afirma que o parentesco entre teatro e magia é profundo, pois independente dos conteúdos cultos, cerebrais, críticos encenados, eles viverão na vida das formulas mágicas, paixão, superstição, condição do teatro essa de libertação dos demônios, ainda que tendo repudiado essa sua natureza original e enfeitado com erudição e disciplina intelectual. E sendo a arte de ator um ato solene de autoconhecimento coletivo, a sua essência se apoia numa criação viva da ligação inter-humana, essa ligação é a matéria-prima do teatro.

O ator e o espectador são célula embrionária do teatro. É como se da própria essência do teatro fizéssemos a sua matéria-prima. O teatro assim entendido, como o teatro pobre, constitui o reino indivisível do ator, nele o ator torna-se tudo, em antítese ao estilo dominante fundado sobre meio da palavra, da literatura, pelas circunstancias impostas pelo drama. Grotowski não exclui os processos espirituais, reconhecendo a unidade corpórea e espiritual,

[293] Poeta, dramaturgo e ator. Nasceu em Marselha em 1896. Foi internado diversas vezes em hospitais psiquiátricos. Em 1939 ano de sua última internação no manicômio de Rodez permanecendo ate 1946. Durante todos esses anos, inclusive durante estar internado Artaud nunca parou de produzir escreveu peças, cartas e livros e montou espetáculos. Morre em 1948 em Paris. (QUILICI, 2004).

na atuação do corpo vê somente a manifestação da anulação dos obstáculos que o organismo coloca para bloquear a fluidez dos impulsos interiores. Dentro do universo de praticas místicas que comumente chamo aqui de bruxaria (alquimia, sabedoria ancestral, astrologia, ocultismo, tarô, etc.) há uma natureza de conhecimento ligado aos aspectos da intuição, do inconsciente, da cosmogonia cigana que são análogos a natureza de criação existente no fazer artístico reconhecendo o conhecimento da bruxaria para ler fazer e viver minha poética.

Henri Bergson foi um filósofo e diplomata francês (2006), em sua obra intitulada Memória e Vida, utilizando a intuição como um caminho para encontrar os verdadeiros problemas, comunica que dentro do universo das artes e da filosofia, o mais importante é encontrar o problema da pesquisa e formulá-lo, criá-lo e inventá-lo a resolvê-lo. Até porque um problema criado estará resolvido na medida em que for bem formulado. Logo, a solução do problema já existe, embora permaneça escondida ou coberta durante uma boa parte do tempo da pesquisa, cabendo ao pesquisador descobri-la.

Formular um problema, então, não é somente descobri-lo, mas mais que isso, é inventá-lo. A diferença entre a descoberta e a invenção é que a primeira incide sobre algo que já existe, ou seja, cedo ou tarde iria vir á tona, iria aparecer; já o segundo, passa a ser o que não era, ou seja, poderia não ter ocorrido nunca. Portanto, formulação e solução do problema estão bem próximas de se equivalerem, os grandes problemas só são formulados quando são resolvidos.

Na conferencia a estudantes de cinema em 1987, Gilles Deleuze - filósofo e professor francês com grandes contribuições no cinema expondo sua forma de pensamento, através dos conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo, e inventando conceitos - define a arte como ato de resistência à sociedade de controle. E fala da importância de formular perguntas e questões muito mais que descobrir respostas, pois a descoberta presume que ali já existia algo, enquanto que a pergunta é pura invenção, criação. E mostra que não há tanta diferença assim entre cientistas e artistas. Ter uma ideia de algo é já está destinado a certo domínio de conhecimento, e devemos tratar as ideias como potenciais já empenhadas em um modo especifico de expressão.

Cada área de conhecimento é feita para pensar sobre a sua própria alçada, logo a filosofia não é feita para refletir sobre qualquer coisa, ela é feita para inventar ou criar conceitos. Esse é o conteúdo dela. É preciso fabricar conceitos. Mas antes é preciso haver uma necessidade tanto em filosofia quanto em outras áreas, do contrário não existe nada. Um

criador, inventor só faz aquilo que tem absoluta necessidade. Os cineastas inventam e criam blocos de movimento e duração; e a ciência não é menos criadora. Deleuze não acredita na existência de tamanha diferença entre ciência e arte. Um cientista inventa ou cria funções, e cada um desses conhecimentos distintos dialogam entre si na medida e em função das suas atividades criativas. Segundo (SPEETH 1976) o filosofo e mestre espiritual russo George Ivanovich Gurdjieff[294] afirma que o homem é um universo em miniatura, pois se encontram e operam nele todas as matérias, todas as leis, todas as forças que governam a vida no universo, então dessa forma ao estudarmos o homem poderemos estudar o mundo inteiro e vice-versa.

Trata-se de uma pesquisa em artes, onde o conhecimento não pode estar apartado do investigador, dito isto, o pesquisador é o instrumento primário na contextualização da pesquisa, a realidade é subjetiva e múltipla, não sendo vista como algo à parte do pesquisador, individuo que engendra conhecimento, desta maneira os resultados são criados e produzidos no campo em imersão e vivência como trajetória da pesquisa ao longo do processo criativo.

[294] Filósofo místico Russo, professor espiritual, dançarino e compositor de ascendência armênia e grega, que teve acesso à sabedoria oculta das tecnologias sagradas do oriente e do ocidente e formulou um conjunto de ensinamentos que buscam a auto-relaização. (SPEETH, 1976).

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator:** um dicionário de antropologia teatral. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

BERGSON. Henri. **Memória e vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze; tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BURT, Kathleen. **Arquétipos do zodíaco.** São Paulo: Pensamento, 1988.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação.** Tradução de José Marcos Macedo. In. Folha de São Paulo, 27/06/1999. Transcrição da conferência ministrada em Paris aos estudantes de cinema realizada em 1987.

ENCICLOPÉDIA Aprender e conhecer a astrologia e as artes adivinhatórias. Editora: Salvat.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de janeiro: Rocco, 1994.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN Ludwik. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

HALL, Calvin Springer; NORDBY Vernon J. **Introdução à psicologia junguiana.** São Paulo: Cultrix, 2005.

JOUVET, Louis. **O comediante desencarnado:** reflexões de um ator itinerante. São Paulo: Realizações, 2014.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô**: uma jornada arquetípica. São Paulo: Cultrix, 2007.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. **Capoeira, identidade e gênero:** ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil. /Josivaldo Pires de Oliveira, Luiz Augusto Pinheiro Leal. -Salvador: EDUFBA, 2009.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual.** São Paulo: Annablume, 2004.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. São Paulo: Realizações, 2013.

SPEETH, Kathleen Riordan. **O trabalho de Gurdjieff**. São Paulo: Cultrix, 1976.

STEIN, Murray. **Jung: o mapa da alma: uma introdução** São Paulo: Cultrix, 2006.

COSMOGONIAS AMOROSAS: ABERTURAS DOCADERNO DEENCENADORA N'A CASA DA ATRIZ.

Luciana de Andrade Moreira Porto;

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida;

Wanderlei Aleixo Moutinho[295];

RESUMO

O presente artigo *Cosmogonias amorosas: aberturas do caderno de encenação n'A Casa da Atriz* têm a intenção de comunicar ao leitor que no meio do processo criativo há uma ferida, como bem disse Eugênio barba em *Queimar a casa: origens de um diretor*. Pensando esse lugar como um cosmos, mesma definição dada por Bachelard para aqueles que habitam uma casa e constituído por coincidências opositoras, elementos aparentemente desconexos, o caderno de encenação é aberto para as significações e potências para o espetáculo. A apresentação cênica, o encontro com o espectador não é *ainda* o foco. A comunicação está nessa fenda, o entre, buraco negro da criação. Cartografia cosmogônica. Abraçando a escritura de Jorge Dubatti em *O teatro dos Mortos*, assumimos com ele a fabulação de um pensamento cartográfico – teatral, esgarçando conceitos, alterando suas conexões para dizer melhor o objeto. O artigo faz a comunicação de uma pesquisa de doutoramento em curso, que assume a revisitação de sete espetáculos encenados n'A Casa da Atriz e o discurso que os interliga é o amor. Sete processos criativos, sete planetas em órbita. Há uma circularidade que os conectam, forças opositoras aparentes no jogo *chiaroscuro*da iluminação cênica. Luz preciosa e agourenta, arauto das tensões dos discursos cênicos escolhidos pela encenadora.

Palavras Chave: Cosmogonias Amorosas; Coincidências Opositoras; Encenadora; A Casa da Atriz; Espetáculos.

---

[295]lucianaporto@ufpa.br – Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes – UFPA.

ivmaxavier@gmail.com – Orientadora e Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes – UFPA.

aleixo.wan@gmail.com – Graduando em Produção Multimídia pela Universidade Federal do Pará – UFPA.

ABSTRACT

The presente article Love cosmogonies: openings of the notebook of staging in The House of the Actress intend to communicate to the reader that in the middle of the creative process there is a wound, as well said Eugenio beard in Burning the house: origins of a director. Thinking of this place as a cosmos, the same definition given by Bachelard for those who inhabit a house and constituted by opposing coincidences, seemingly disconnected elements, the staging notebook is open to the meanings and powers for the show. The scenic presentation, the encounter with the viewer is not yet the focus. Communication is in that crack, the in between, black hole of creation. Cosmographic cartography. Embracing the deed of Jorge Dubatti in The Theater of the Dead, we assume with him the fable of cartographic – theatrical thought, shuffling concepts, altering their connections to bettertell the object. The article makes the communication of a doctoral research in progress, that assumes the revisitation of seven spectacles staged in the House of the Actress and the discourse that inter links them is the love. Seven creative processes, seven planets in orbit. There is a circularity connecting them, apparent opposing forces in the chiaroscuro game of scenic lighting. Precious and ominous light, herald of the tensions of the scenic discourses chosen by the director.

Keywords: Love Cosmogonies; Opposing Coincidences; Director; The House Of The Actress; Theater.

PERSONAGENS

Luciana
Pedro Victor
Fábio Jorge
André
Bernard
Saulo
Gustavo Vinícius

PRIMEIRO ATO

"O cosmos é tudo o que existiu, existe ou existirá".
Carl Sagan[296].

Black. Um risco de luz corta a cena. A atriz está sozinha no centro do palco olhando o vazio e percebe que estará só, no centro do palco, até o fim do espetáculo.

Estragon Nada a fazer.
Vladimir Estou quase acreditando[297].

Impotência. Entre a palavra e o começo do texto, há um vão de silêncio. Existe uma força que suplica desistência e dá para sentir um fio de vitória na intercessão. O caminho ofertado ao expectador (aquele que tem expectativa), entendido como entrega, ou o simples fato de expor-se, é o do fracasso.

A atriz está desacompanhada, ofertando ao voyeur-espectador (esse já que existe no observar o outro sem expectativas), o cântico do fim. Não é comum da natureza revelar todos

[296]SAGAN, Carl. **Cosmos**. P.30.

[297] BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. p.15.

os seus mistérios. Pode-se dizer da Atriz: somos nós mesmos, uma multidão e 'dentro delas há uma arquitetura labiríntica e sutil que mantém sua própria estrutura, transforma moléculas, armazena energia e as prepara para autorreplicação' (SAGAN, 2017, p.64).

Carl Sagan se referia às células, mas também disse da Atriz, que se compõe por aproximadamente 10 trilhões de células. Sagan continua em *Cosmos*, dizendo que o sucesso da evolução são a morte e o tempo. Dois elementos potência na autorreplicação da Atriz em Encenadora, sete amores morreram em cena para que a atuante se autorreplicasse em encenadora na casa-teatro.O devir, aqui compreendido como autorreplicação, se dá no escuro. Compreende esse lugar de mulher-encenadora na iluminação, e os espetáculos seriam um lampejo de luz para a mulher que tinha se perdido, sem a intenção de desfazer a escuridão.

SEGUNDO ATO

> **Estragon** (*dando-se conta do horror da situação*) Estava dormindo. (*Em tom de recriminação*) Por que você nunca me deixa dormir?
>
> **Vladimir** Estava me sentindo só.
>
> **Estragon** Tive um sonho.
>
> **Vladimir** Não me conte!
>
> **Estragon** (*gesto indicando o universo*) Isso basta para você? (*Silêncio*) Nada gentil, Didi. Para quem você quer que eu conte meus pesadelos particulares, se não for para você?
>
> **Vladimir** Que eles continuem particulares. Você sabe muito bem que não suporto isso.
>
> **Estragon** (*com frieza*) De vez em quando me pergunto se não seria melhor nos separarmos.
>
> **Vladimir** Você não iria longe.
>
> **Estragon** O que, de fato, seria um contratempo e tanto. (*Pausa*) Não é mesmo, Didi? Um contratempo e tanto. Considerando a beleza do caminho. (*Pausa*) E a bondade dos viajantes. (*Pausa. Com brandura*) Não é, Didi?
>
> **Vladimir** Calma[298].

[298]BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. 2017. p.23-24.

A Atriz está fixamente olhado o vazio que enxerga dentro de si. E então concebe os seus espetáculos com aquilo que deixou para trás. Sete envolvimentos amorosos, compreendidos como um alinhamento profético dessa pele encenadora. A Atriz estava perdida com seus acompanhantes e sabia disso.

Jorge Dubatti em *O teatro dos mortos*, revela esse corpo artista-pesquisador através do fenômeno de cartografização do pensamento teatral e diz que precisamos 'aprofundar-nos na diferença convivial do acontecimento e do ente teatrais, assumir onde fracassamos e fracassar melhor. Transformar esse fracasso em poética'[299].

Canto Quarto

E por que me escolheste?
Em direções menores me plasmei.
Entre uma pausa e outra fui cantando
Umas reminiscências, uns afetos
E carregava atônita meu gesto
Porque dizia coisas que nem sei.
Ouvi continuamente muitas vozes.
Umas de fogo e água, tão intensas
Outras crepusculares
E entendia
Que era preciso falar de uma ciência
Uma estranha alquimia:
O homem é só. Mas constelar na essência.
Seu sangue em ouro se transmuta.
Na pedra ressuscita.
No mercúrio se eleva.
E sua verdade é póstuma e secreta.
Ah, vaidade e penumbra no meu canto!
Meu dizer é de bronze
E essa teia de prata

[299]DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos.**2016. p.18.

A mim mesma me espanta[300]

TERCEIRO ATO

Vladimir: É verdade, somos inesgotáveis.

Estragon: Para não pensar.

Vladimir: Temos nossas desculpas.

Estragon: Para não ouvir.

Vladimir: Temos nossas razões.

Estragon: Todas as vozes mortas.

Vladimir: Um rumor de asas.

Estragon: De folhas.

Vladimir: De areia.

Estragon: De folhas.

Silêncio.

Vladimir: Falam todas ao mesmo tempo.

Estragon: Cada uma consigo própria.

Silêncio.

Vladimir: Melhor, cochicham.

Estragon: Murmuram.

Vladimir: Sussurram.

Estragon: Murmuram.

Silêncio.

Vladimir: E falam do quê?

Estragon: Da vida que viveram.

Vladimir: Não foi o bastante terem vivido.

Estragon: Precisam falar.

[300] HILST, Hilda. Sete cantos do poeta para o anjo. 1962.

Vladimir: Não lhes basta estarem mortas.

Estragon: Não é o bastante.[301]

Silêncio.

O corpo exibido ao espectadorcarrega marcas de sete amores insuficientes, desses com gosto de areia na boca. Insuficiência por sua existência mínima, marginal da cena e por isso mais barulhenta por existirem na virtualidade do maquinário cenográfico d'A Casa da Atriz. Se viveram, foi ali. Associando ao tempo e pensamento líquido de Bauman, as experiências amorosas na virtualidade cenográfica foram mesmo uma *pressa*.

É importante falar disso, de si, para flechar o outro. Atravessar o corpo dele que surge na cena através de experiências paralelas, talvez os mesmos amores, para poder p e n s a r. Entre todas essas palavras, silêncio. Desassossego ou segredo imposto para manter a*pensabilidade*do ser.

Desassossegado silêncio para compor um pensamento e devir amalucado na escrita, porque na cena é, talvez, o primeiro lugar onde se abdica a razão. Portanto, para fazer pensar o ato teatral se faz imprescindível a aproximação das formas de criação (cena, texto, escritura acadêmica), estão todos contaminados e encostados uns nos outros.

Os atos (primeiro ato, segundo e etc.) que separam cada construção do pensamento escrito aqui, está proposto como uma forma de agir, são prenúncios das vozes que não são minhas (não escritas pelos autores deste artigo, mas também assumo como minhas) por escolher cada fala para assombrar, murmurar questões tão pessoais e universais que inundam o processo criativo teatral.

[301]BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. 2017. p.80-81.

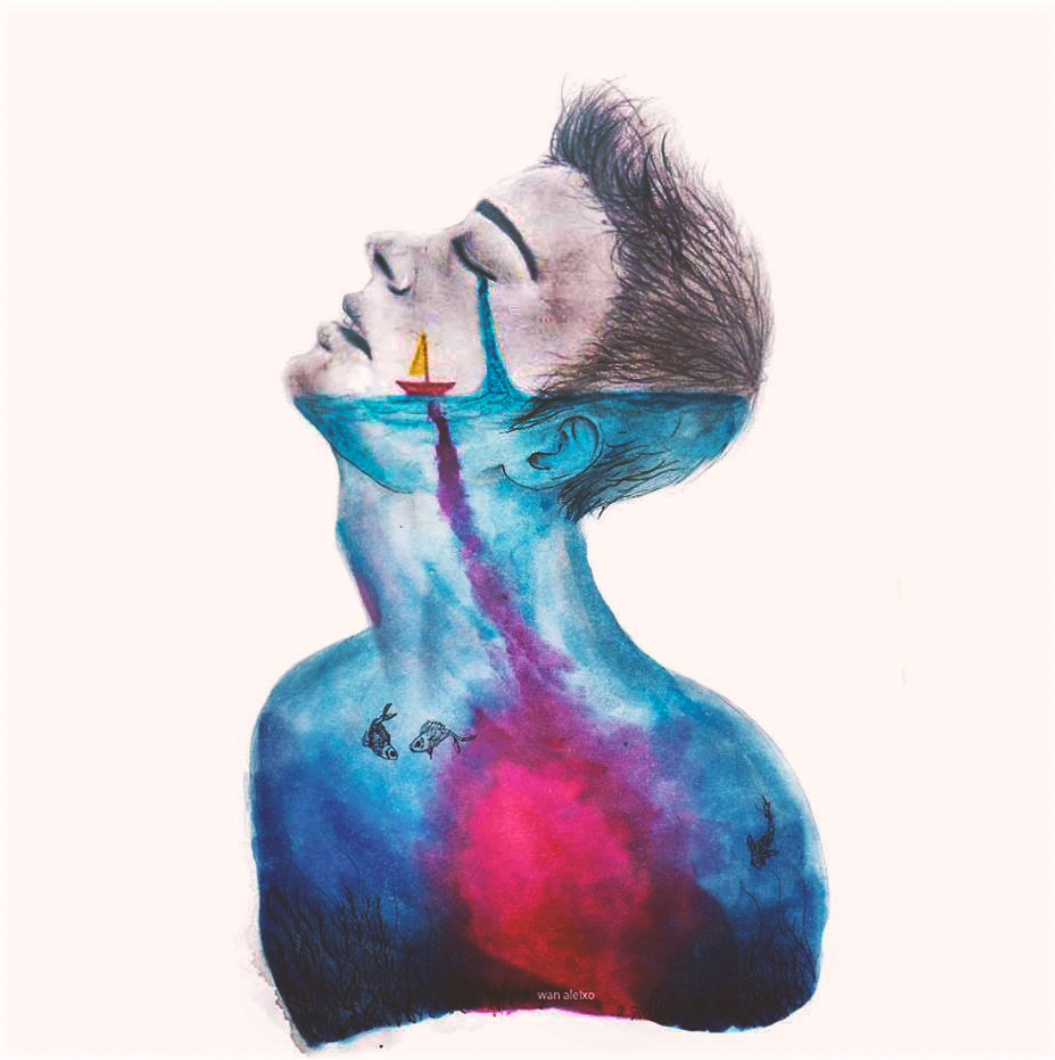


Imagem 1: Wan Aleixo, aquarela, 2017.

QUARTO ATO

Quem me diz
Da estrada que não cabe onde termina
Da luz que cega quando te ilumina
Da pergunta que emudece o coração

Quantas são
As dores e alegrias de uma vida
Jogadas na explosão de tantas vidas

Vezes tudo que não cabe no querer

Vai saber
Se olhando bem no rosto do impossível
O véu, o vento e o alvo invisível
Se desvenda o que nos une ainda assim

A gente é feito pra acabar

A gente é feito pra dizer
Que sim
A gente é feito pra caber
No mar
E isso nunca vai ter fim[302]

A atriz está reclusa, agenciando todos os fins que acumulou nas experiências e o que resta é o silêncio.

O espectador está imóvel, percebe que a ação, em alguns casos é não agir. O público levanta e deixa a atriz em cena, sozinha, com a própria morte.

O último a sair bate a porta da frente, e a vida segue como um espectro de si mesma.

Black. (No escuro começa, a ele retornamos).

[302]Disponível em: https://www.vagalume.com.br/marcelo-jeneci/feito-pra-acabar.html

REFERÊNCIAS

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**/ Samuel Beckett; tradução Fábio de Souza Andrade. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos:** introdução a filosofia do teatro / Jorge Dubatti; Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. 204p. il.

SAGAN, Carl. **Cosmos** / Carl Sagan; tradução Paul Geiger. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PERFORMANCES MEDIATIZADAS PELO SISTEMA EDUCATIVO RADIOFÔNICO DE BRAGANÇA-PA

Mestranda Luciane da Costa Araújo (UFPA)[303]

RESUMO

Este artigo apresenta um tipo de performance mediatizada pelo rádio na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Sistema Educativo Radiofônico de Bragança (SERB) que representa a última escola radiofônica no Brasil, trata-se de um processo educativo à distância (EAD), via rádio, por meio do qual os professores/locutores ministram suas aulas e os alunos/ouvintes as escutam e seguem as orientações recebidas. Durante muito tempo essa metodologia do ensino de Artes era restrita à transmissão de conhecimentos exclusivamente pelo professor, por isso construíram-se performances mediatizadas via rádio, segundo Paul Zumthor (1985), para que os alunos compreendessem a abordagem teórica a partir de uma vivência prática. Essas performances são produzidas pelos próprios alunos por meio da linguagem oral, além destas há a transmissão de outras performances durante as aulas de Artes por meio de vídeos, documentários, entrevistas, músicas etc. que são selecionadas de acordo com o tema gerador da aula de Artes e estruturada a partir de uma programação com vinhetas que delimitam o tempo de cada etapa da aula, como ocorre com os programas de rádio. O objetivo é construir uma linguagem cênica, educativa e artística que valorize outras vozes, além da voz do professor de Artes.

Palavras-chave: Performance mediatizada, voz, Escola radiofônica

ABSTRACT

This article presents a type of performance mediated by the radio in the State School of Elementary and Middle Education Educational System of Bragança (SERB) that represents

[303] Professora de Língua Portuguesa e Artes, do Ensino Fundamental e Médio no Sistema Educativo Radiofônico de Bragança-PA, graduada em Letras e Teatro pela UFPA, mestranda do Mestrado Profissional em Artes – PROFARTES/UFPA 2016-2018.Bolsista CAPES/2016-2018.

the last radio school in Brazil, it is a distance educational process (EAD), via radio , through which the teachers speak their classes and the students / listeners listen to them and follow the guidelines received. For a long time this methodology of the teaching of Arts was restricted to the transmission of knowledge exclusively by the teacher, so it was constructed radio mediated performances, according to Paul Zumthor (1985), so that the students understood the theoretical approach from a practical experience. These performances are produced by the students themselves through oral language, in addition to these there are the transmission of other performances during the classes of Arts through videos, documentaries, interviews, songs, etc. which are selected according to the theme of the class of Arts and structured from a schedule with vignettes that delimit the time of each stage of the class, as with radio programs. The goal is to build a scenic, educational and artistic language that values other voices, as well as the voice of the Arts teacher.

Key-words: Mediatized performance, voice, Radio school

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa visa realizar performances por meio do rádio e a esse tipo de performance, ZUMTHOR (1985) denominou de performance mediatizada[304], pois ocorre durante as aulas não apenas a transmissão de conhecimento via rádio, mas a realização de performances vocais que chegam aos ouvintes por meio das ondas sonoras. Desse modo busca-se superar o equívoco de transpor para o SERB, o mesmo modelo de educação das escolas regulares e tradicionais, com o agravante de excluírem as vivências artísticas e educativas necessárias para a formação humana.

Atrelado ao desafio de realizar performances mediatizadas pelo rádio, implica romper as fronteiras das aulas de Artes impostas por meio da radiodifusão, pois os próprios alunos questionaram: Como fazer uma experiência artística pelo rádio? Para se compreender essa performance, faz-se necessário se apropriar de conceitos inerentes ao ambiente da radiofonia, como: Performance mediatizada, Meio, Mídia, Mediatização, Remediatização corpo, voz, presença, copresença, tatilidade, oralidade, vocalidade, audiência, espaço, tempo real, virtual

[304]Nessa pesquisa foi utilizado o conceito de performance mediatizada por Zumthor porque a escola em que a pesquisa se desenvolveu é radiofônica e as atividades cênicas construídas foram transmitidas pelas ondas do rádio,a performance mediatizada é aquela que se configura por meio das ondas sonoras do rádio e convida o ouvinte a uma escuta particular em diferentes contextos/lugares e em tempo real.

e visibilidade. Os mesmos serão apresentados no decorrer dessa narrativa. Há muitos conceitos sobre o rádio que não o consideram em sua plenitude, pois sua conceituação sempre se restringiu a um meio de comunicação de massa. Contudo o rádio será apresentado nessa pesquisa para além da sua função mediadora, pois ele será considerado como ator do processo comunicacional, reconhecendo-se a força existente nas ondas sonoras do rádio. Sobre esse novo papel dos meios de comunicação, vejamos a declaração a seguir:

> A intensificação de tecnologias voltadas para processos de conexões de fluxos vai transformando o estatuto dos meios, fazendo com que deixem de ser apenas mediadores e se convertam numa complexidade maior- de um ambiente com suas operações- e as suas incidências sobre diferentes processos de interações e práticas, em decorrência da existência da mídia, assim considerada como algo mais complexo do que sua vocação, classicamente colocada, a de "transportadora de significados" (FAUSTO NETO, 2006, p.08)

Nesse sentido, o rádio na educação do SERB é o nosso ambiente educativo e todas as ações pedagógicas precisam considerá-lo enquanto espaço de aprendizagem com características e linguagem próprias, pois nem sempre as aulas de Artes do SERB foram ministradas de forma adequada para o espaço radiofônico uma vez que as aulas eram ministradas de modo tradicional e autoritário. Ou seja, havia apenas a transmissão de conhecimentos conforme estava descrito no livro didático ou livros afins e a única voz que ecoava durante as aulas era a minha, pois não havia diálogo com outras pessoas por meio de nenhum objeto de aprendizagem. Essa realidade ultrapassada quanto à forma de ministrar aulas via rádio, induziu-me a pensar em uma metodologia diferente, adequando-a ao espaço da radiofonia. Foi, então, que começaram a acontecer oficinas de preparação dos alunos para as performancesmediatizadas via rádio com os alunos do SERB no auditório da escola e em comunidades em que havia maior número de alunos, como Chapada (Tracuateua), Monte Alegre (Augusto Corrêa) e Bragança.

Essa pesquisa iniciou-se em abril de 2016 e se estendeu até outubro de 2017, o público alvo dessa pesquisa foram os alunos das 3ª e 4ª etapas da Educação de Jovens e Adultos. Além do rádio, foram utilizados telefone celular, um grupo de whatsApp e o blog da escola para romper a distância espacial entre professores e alunos, ao mesmo tempo em que foram realizados encontros presenciais na escola. Por meio desses instrumentos, organizávamos os encontros e os alunos produziam áudios e vídeos para irem ao ar durante as aulas.

Dentre os vários teóricos com os quais dialogo para fundamentar essa pesquisa, destaco ZUMTHOR (2007) por desenvolver o conceito de performance mediatizada e por elaborar uma poética sobre a voz, considerando a linguagem como performance. Sua teoria

possibilitapensar o rádio não apenas como um espaço para a investigação das culturas, mas como um ambiente educativo com linguagem específica da radiofonia e espaço de performances mediatizadas via-rádio. Sua visão estabelece uma ponte com o princípio da fenomenologia da percepção de PONTY (1999), pois insiste na corporeidade de um tipo de comunicação como a radiofonia. Esse teórico também foi contemplado aqui em virtude da abordagem metodológica adotada, pois essa experiência requer senti-la com o corpo todo e está sujeita a alterações propostas pelos envolvidos; além destes, há outros como SILVA (1999) que colabora para a compreensão da linguagem radiofônica a partir da oralidade mediatizada, mostrando várias possibilidades para se explorar os elementos da voz na radiofonia. E para a realização das atividades desenvolvidas de forma presencial, busquei, dentre outros, BOAL (1991) e SPOLIM (2007) que foram referendados em cada proposta de exercício desenvolvida, conforme descrição no produto metodológico.

Esse artigo está organizado de acordo com as seguintes seções: 1- *SERB: A última flor do Lácio* (Nesse item há uma descrição da trajetória das escolas radiofônicas com destaque para o SERB e ênfase na importância dessa escola para muitos alunos carentes de educação formal); 2- *O espetáculo por trás das cortinas do rádio* (Ocorre uma análise das atividades radiofônicas como produtoras de sentidos que chegam aos mais diferentes contextos e pessoas por meio das ondas sonoras, com destaque para as performances mediatizadas via-rádio, segundo Paul Zumthor); 3- *A linguagem radiofônica e sua influência nas aulas de artes do SERB* (Estabelecimento de paradoxo entre os avanços dos recursos utilizados na radiofonia e a defasagem no formato das aulas radiofônicas ao mesmo tempo em que se vislumbram possibilidades para um ensino de Artes mais produtivo por meio do rádio; 4- O *processo de produção cênica para as performances transmitidas pelas ondas do rádio* (Destacam-se as atividades presenciaisrealizadas com os alunos a fim de que estes desenvolvessem habilidades que os preparasse para as performances mediatizadas) e 5- *A magia da performance mediatizada pelo rádio (*Há uma descrição das performances mediatizadas pelo rádio durante as aulas radiofônicas.).

Todas as experiências realizadas nessa pesquisa podem servir de paradigma a qualquer espaço educacional, pois os diferentes espaços de aprendizagem exigem diferentes formas de ensino, aprendizagem e interação e todos os alunos precisam de experiências artísticas para a sua formação humana.

SERB: A última flor do rádio

O SERB está localizado na cidade de Bragança, uma cidade desenhada entre rios, praias e igarapés, esse aspecto geográfico agrega diferentes realidades e pessoas, muitas das quais vivem em comunidades que não têm escolas nem transporte para conduzi-las a uma escola próxima, quando há algum transporte, na maioria das vezes o alunoprecisa caminhar por um longo trecho até o ponto em que o ônibus trafega, enfrentando todos os obstáculos que se interpõem pelo caminho como rios, igarapés e trilhas fechadas propícias a assaltos. Essa peculiaridade nem sempre é considerada pelo poder público, então o SERB - nome pelo qual a escola é conhecida e termo que usarei nessa pesquisa- torna-se a escola mais adequada para atender aos alunos que estão nessa situação. Além de atender aos que trabalham em período integral, pescadores, cuidadores de idosos, mães solteiras e todos os outros que escolhem o SERB para estudar. Essa escola atende alunos residentes nos seguintes municípios: Augusto Corrêa, Viseu, Tracuateua, Capanema, Santa luzia do Pará e Bragança, graças ao amplo alcance da frequência da Rádio Educadora de Bragança.

Trata-se da última escola radiofônica que restou no nosso país, por isso o título desse capítulo faz uma analogia ao poema/soneto "Língua Portuguesa"(Bilac, Poesias, 1964, p. 262), em que escreve no primeiro verso "Última flor do Lácio, inculta e bela", referindo-se ao idioma português como a última língua derivada do Latim vulgar falado no Lácio, uma região da Itália. Tal como aconteceu com a Língua Portuguesa, o SERB também foi a última escola que restou depois de tantas outras que existiram pelo país. Atualmente essa escola oferta o Ensino Fundamental e Médio, na modalidade da Educação de Jovens e Adultos. Essa escola radiofônica, com características de educação à distância por meio do rádio foi resultado de uma parceria entre o governo federal e a igreja católica que buscou expandir seu domínio, ao mesmo tempo em que contribuía com a formação educacional da sociedade brasileira e essa prática remonta à época da colonização do Brasil por meio da catequização dos povos indígenas.

Em Bragança-PA o SERB está estruturado no mesmo prédio da Rádio Educadora de Bragança, trata-se de um prédio de dois andares, de arquitetura antiga que faz parte do Patrimônio Histórico de Bragança. Na parte térrea, logo no portão de entrada, encontra-se a recepção da Rádio Educadora, do lado esquerdo está localizada a parte administrativa do SERB, contendo a sala dos gestores, coordenadores, a secretaria, a cozinha e um depósito para guardar merenda escolar e material de limpeza. Do lado direito encontra-se a sala dos

professores e uma sala de aula com cadeiras e quadro magnético para atender os alunos durante as aulas presenciais. No primeiro andar encontra-se a parte administrativa da Rádio Educadora e os estúdios AM e FM, onde são ministradas as aulas ao vivo aos alunos em quatro horários diferentes, além da programação normal da Rádio.

Os horários das aulas estão organizados de acordo com as turmas de 3ª etapa do Ensino Fundamental (13:00 h às 13:30 h); 4ª etapa do Ensino Fundamental (17:00h às 18:00h); 1ª etapa do Ensino Médio (18:00 às 19:00) e 2ª etapa do Ensino Médio (20:00h às 21:00h). Essas aulas acontecem de segunda a sexta e cada dia é destinado a determinadas disciplinas, de acordo com a carga horária das mesmas. Além disso, os alunos passam por quatro avaliações: a 1ª e a 3ª são realizadas em suas respectivas residências e depois levadas ao SERB para serem corrigidas pelos professores, enquanto que a 2ª e a 4ª avaliações são realizadas nas escolas-pólo com maior número de alunos.

Dentre as performances mediatizadas que foram realizadas, destaco uma entrevista com a senhora Sebastiana Rodrigues que atuou no SERB no início da sua fundação, em 1961. Fomos a sua casa localizada no interior do município de Tracuateuapara conhecermos um pouco mais sobre essa experiência. Gravamos a entrevista realizada via celular e depois transmitimos a mesma durante uma dasaulas de artes do SERB. Por meio de seus relatos, ela disse que se tornou monitora por incentivo das pessoas da sua comunidade que gostavam do seu jeito alegre de ser, da sua simpatia, paciência e afeto pelas pessoas, além do fato e que ela era alfabetizada, um aspecto que não era comum naquela época.

Figura 6: Entrevista com ex-monitora do SERB: Sebastiana Brito

Registro de Bruna Inês Pastana, em 2017

Nessa entrevista, mergulhei num mar de emoções e fui transportada para a comunidade do Tatu na década de 60, muito antes de eu nascer. Um lugar pacato no interior com muitos adultos analfabetos e que de repente foram surpreendidos com a notícia de que poderiam ser alfabetizados por meio do rádio. Essa novidade mobilizou todas as pessoas daquele lugar, a dona Sabá foi de casa em casa, em busca de alunos para serem alfabetizados numa turma só de adultos e isso era muito bom, pois os idosos e adultos não queriam ser alfabetizados juntos com as crianças. Eles não se sentiriam bem e também não poderiam estudar durante o dia porque precisavam trabalhar, então começaram a estudar na casa da Dona Sebastiana, à noite. E embora essa casa não tivesse estrutura de uma escola padrão para receber os alunos adultos, esse fato não impediu que esses trabalhadores do campo, realizassem o sonho de aprender a ler e a escrever. Os bancos e mesas foram talhados à mão pelo pai de Dona Sabá que se sensibilizou com essa nobre causa e deu a sua contribuição cidadã. Relembrar de tudo isso favoreceu a imaginação de uma cena tocante!

Nas palavras de Dona Sabá: -Naquele tempo a pobreza era grande! Eles se reuniam todas as noites, ouviam as aulas através do rádio, realizavam as tarefas que as professoras locutoras lhes orientavam, conversavam, trocavam ideias colaboravam uns com os outros e o resultado não poderia ter sido outro, pois depois de tanto empenho e dedicação, muitos aprenderam a ler e a escrever por meio do rádio! Essa entrevista que foi ao ar em uma das aulas de Artes despertou o fascínio pela educação via rádio e nossos alunos a citavam em suas falas como exemplo de vida.

ESPETÁCULO POR TRÁS DAS CORTINAS DO RÁDIO

O ensino de Artes via rádio apresenta muitas cenas de artes visuais, música, dança e teatro, dentre outras expressões artísticas que instigam os alunos/ouvintes a imaginar pinturas, quadros, pessoas, sons, movimentos, gestos e expressões faciais. Nesse sentido, não relaciono ao rádio o conceito de meio, como um recurso tecnológico de comunicação de massa, como aponta MCLUHAN (1964); mas o relaciono ao conceito de meio enquanto ambiência onde se dá o processo de transformação e circulação de significados (mídia-processo de mediação) (SILVERSTONE, 2002). Conceito sociológico que não diz respeito apenas ao suporte tecnológico- a definição de um meio deve levar em conta suas condições de produção e de recepção (VÉRON, 2001). Nesse sentido o rádio será considerado como um ambiente

educativo, um espaço diferenciado de ensino e aprendizagem em que suas potencialidades devem ser exploradas durante a produção e recepção das aulas radiofônicas.

Em cada aula, surgiram muitas possibilidades para se explorar a linguagem da radiofonia e se estabelecer redes com outras performances visuais e auditivas para que a aula acontecesse de forma prazerosa, produtiva e adequada ao ambiente educativo do rádio, assim os alunos poderiam experimentar a arte por meio das ondas sonoras. Nesse trabalho, percebeu-se que as performances via rádio não poderiam apenas ser produzidas de maneira verbal-oral, mas deveriam utilizar vinhetas, alternar som e silêncio, apresentar músicas, fundo musical e outras performances que enriquecessem as aulas radiofônicas criando espetáculos por meio da linguagem, da voz e todos os demais elementos da cena são construídos na imaginação de cada ouvinte.

Nessa pesquisa, utilizo o conceito de performance mediatizada utilizada por ZUMTHOR (2007) para se referir às situações orais de comunicação em que a linguagem se manifesta por meio do rádio. No SERB essas performances são produzidas pelos próprios alunos por meio de entrevistas, relatos de experiências, leitura de textos, produção de cenas dramáticas e por meio da seleção de performances disponíveis na internet para serem novamente compartilhadas via rádio. A este fenômeno que reduz a distância entre a performance imediata (realizada no rádio) e a performance mediatizada (produzida anteriormente por outros meios), dá-se o nome de remediatização (Bolter&Grusin, 1999). Essa abordagem evita que durante as aulas de artes haja apenas improvisação ou leitura de textos retirados diretamente do livro didático para serem locutados no rádio, tal procedimento éequivocado e sem produtividade, pois não há nenhuma adequação para a radiofonia.

Contudo, ao utilizar-se a voz para expressar algo escrito, imprime-se algo de particular nessa expressão vocal, articulando-a a músicas, efeitos sonoros e ritmos que lhe conferem o estatuto de obra, como afirma ZUMTHOR (1983). No entanto, para que haja performance, integralmente, precisa haver a troca de papeis entre professor/intérprete e aluno/auditor, mas essa troca no rádio não se estabelece no âmbito político, pois isso não é possível via-rádio, mas pode efetivar-se em outro nível quando os alunos do SERB são convidados a participarem das aulas de Artes assumindo um protagonismo artístico que valorize a sua criação performática via expressão vocal, como a gravação de áudios relativos a alguma atividade para serem transmitidos na hora das aulas radiofônicas. Desse modo se constrói uma nova relação na escola radiofônica, tornando-a mais viva e estimulante tanto para quem ouve/participa quanto para quem produz essas performances.

Toda essa experimentação cênica é obtida por meio da voz e sem esta nenhuma atividade no rádio seria possível e o sentido da escuta é, a priori, considerado o mais importante para sua captação, contudo a voz, no rádio, é transformada em elemento sonoro em virtude das ondas sonoras e alcança os alunos/ouvintes por meio da pele e dos ossos de algumas partes do corpo humano (BANG, 1991). Para ZUMTHOR (1983), a voz não era sinônimo de oralidade porque não se limitava a comunicar por meio da fala, mas carregava consigo uma identidade e uma história de quem a produziu, por isso ele preferia o uso do termo vocalidade por traduzir essa ideia e por meio da voz, os alunos do SERB são convidados a ativar a imaginação para enxergar a performance que acontece por trás das cortinas do rádio.

A LINGUAGEM RADIOFÔNICA E SUA INFLUÊNCIA NAS AULAS DE ARTES DO SERB

Uma proposta de ensino comprometida com transformação e mudança requer conhecimento desse lugar para a definição das estratégias a serem operacionalizadas e sistematizadas. A educação via rádio, essa tradicional tecnologia midiática, está completando quase 60 anos em Bragança, porém as relações estabelecidas nesse ambiente de aprendizagem ainda se resumem à autoridade do professor enquanto detentor do conhecimento, sendo o único a falar num processo educativo que deveria prezar pelo diálogo. Embora a estrutura da escola radiofônica favoreça esse tipo de ensino, faz-se necessário descobrir caminhos que possibilitem a interatividade entre professores e alunos durante as aulas. Até pouco tempo, as aulas de Artes no SERB não propiciavam uma vivência artística nem significativa, pois as aulas no ambiente radiofônico eram realizadas da mesma forma que ocorria nas escolas regulares. Contudo, faz-se mister compreender que as aulas radiofônicas chegam aos alunos por meio de ondas sonoras e esse aspecto transforma o rádio num ambiente virtual, pois essas aulas podem chegar até eles no momento de sua produção no rádio, por meio de uma gravação da aula no celular ou por meio do resgate dessa aula na censura do rádio, ou seja, em um arquivo existente na Rádio Educadora de Bragança. Isso é possível porque as ondas sonoras transportam uma realidade das aulas a diferentes lugares e espaços, em tempo real. “Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes”(LÉVY, 2011, p.15). Acontece que as aulas radiofônicas são transmitidas por ondas sonoras num tempo real e quem as assiste ao mesmo tempo em que são transmitidas, compartilha de uma mesma

realidade a partir de uma perspectiva diferente, por meio da radiofonia, segundo Craia (2009, p. 117)

> [...] o virtual não é um momento primitivo, nem é parte de uma evolução que procura o atual para atingir sua completude; pelo contrário, o virtual coexiste e acompanha o atual no seu desdobrar-se, e não é eliminado no advento da atualidade.

Considerando-se esse conceito de virtual, podemos estender nossa percepção para o conceito de presença que impera nas aulas via rádio e conceber a possibilidade de uma presença virtual, à medida que há acompanhamento às aulas do local em que os alunos estejam, seja na sua casa, no trabalho, no hospital ou em qualquer outro lugar do qual assista às aulas. Embora nossos alunos não estejam no mesmo espaço em que seus professores/locutores, eles partilham da aula ao mesmo tempo, numa relação diferente daquela estabelecida em uma escola cuja modalidade de ensino exija presença física. Segundo Pierre Lévy (1996) quando algo ou alguém se virtualiza, ela se torna "não presente" porque um dos significados de ausência é a falta de presença.

> Quando uma pessoa, uma coletividade, um ato, uma informação se virtualizam, eles se tornam "não-presentes", se desterritorializam. Uma espécie de desengate os separa do espaço físico ou geográfico ordinários e da temporalidade do relógio e do calendário. É verdade que não são totalmente independentes do espaço-tempo de referência, uma vez que devem sempre se inserir em suportes físicos e se atualizar aqui ou alhures, agora ou mais tarde. No entanto, a virtualização lhes fez tomar a tangente (Lévy, 1996, p.21).

Desde a implantação das aulas radiofônicas, muitas mudanças ocorreram no próprio rádio e na forma de como as pessoas/ alunos passaram a acompanhar essas aulas. Com relação às mudanças na estrutura das emissoras, ARCHANGELO(2006, p.64) afirma:

> [...] o desenvolvimento das tecnologias de digitalização (a modernização dos estúdios, estabelecimentos de protocolos, programas e extensões de áudio), difusão via satélite, pela internet, somando ao contexto de globalização, desregulamentação, mundialização e a glocalização, levaram as empresas de comunicação a utilizarem com maior intensidade esses recursos, extinguindo alguns dos tradicionais serviços por rádio ondas curtas para gerar novas produções, conteúdos, adaptações de formatos e possibilidades de difusão, contribuindo para seu ingresso nas programações das rádios locais (em AM e FM)

Essas abordagens demonstram o teor virtual entrelaçado ao conceito do rádio e da presença dos alunos, sinalizando para o momento em que os ouvintes/estudantes passam a ter um novo comportamento diante dessa mídia, pois eles passam a transportar o rádio e ouvi-lo de qualquer lugar. Essa praticidade contribuiu bastante para as aulas radiofônicas, pois facilitou o acesso às aulas e basta conectar um fone de ouvido ao celular que o estudante se

conecta às aulas via rádio em tempo real e de qualquer lugar onde chega a frequência da Radio Educadora de Bragança. Um avanço bastante significativo para uma escola que começou reunindo vários alunos das áreas de campo ao redor de um único rádio que funcionava a pilha, então isso mostra a evolução tecnológica do rádio e como ela transformou os processos de produção, recepção e interação, influenciando a linguagem e o trabalho dos profissionais do rádio e a forma de interagir com as emissoras.

Diante de tantos avanços no rádio, o mais coerente seria que as aulas radiofônicas também tivessem sido reinventadas para acompanhar esse avanço, mas isso não aconteceu e atualmente as aulas de Artes do SERB tem buscado uma nova trajetória para atender a essa nova geração que tem mais acesso às tecnologias a fim de se vivenciar na escola uma experiência artística pelo rádio e assim possibilitar que os nossos alunos, já excluídos das escolas regulares por diferentes situações, possam usufruir de um ensino de qualidade e adequado à proposta triangular do ensino da Arte proposto por Ana Mae Barbosa[305] que sugere um ensino pautado em três pilares: ler, fazer e contextualizar, então essa experiência artística de uma performance mediatizada pelo rádio está diretamente relacionada a um desses princípios: o fazer.

Nesse contexto, participaram jovens e adultos cujos perfis são bastante diversificados: mães solteiras, grávidas, trabalhadores autônomos, pessoas com dificuldade de se relacionar, caminhoneiros, agricultores, pescadores, empregadas domésticas, cuidadores de idosos e camponeses. A maioria desses estudantes não teve uma experiência anterior com teatro nem performance, então foi necessário traçar um trajeto pedagógico para que esse fazer artístico pudesse acontecer no SERB.

O PROCESSO DE PRODUÇÃO CÊNICA PARA AS PERFORMANCES TRANSMITIDAS PELAS ONDAS DO RÁDIO

A educação à distância através do rádio é uma prática antiga e contribuiu significativamente na produção do conhecimento de milhares de pessoas no mundo, no Brasil e em Bragança do Pará essa contribuição foi possível a partir do SERB. E investido dessa proposta, o ensino de Artes busca inovações no processo de ensino e aprendizagem via rádio desde 2011 quando ingressei na graduação em Teatro pelo PARFOR (UFPA), vivência

[305]Ana Mae Tavares Bastos Barbosa é uma educadora brasileira pioneira em arte-educação e propôs uma tríade para o ensino de Artes na Educação Básica: ler, contextualizar e se tornou referência no ensino de Artes no Brasil.

acadêmica que me deu ferramentas pedagógicas e artísticas para que eu pudesse sonhar um sonho possível numa escola de educação à distância. Nesse curso, ampliei o conceito do que seria fazer teatro na escola e como poderia realizar essa prática com meus alunos, mesmo sem ter muita experiência nesse campo. Então me permiti viver com meus alunos uma experiência inicial a partir de encontros com jogos teatrais, rodas de conversa e contação de histórias e surpreendentemente fui atravessada por muitas histórias emocionantes de superação e retomada de vida, pelo desejo latente nos alunos de experimentar o teatro e começar no SERB uma nova história e tudo isso aconteceu como num passe de mágica, pois aqueles alunos que até então pareciam invisíveis para mim, tomaram rosto, cheiro, cor e corpo.

Figura 7: Roda de conversa e apresentação da proposta de teatro no SERB
Registro fotográfico realizado por Milena Felipe, em 2016

Essas cenas demonstram a construção de uma nova relação entre os meus alunos e eu na direção de uma produção artística coletiva que contemplasse os propósitos do ensino de Artes na escola, mesmo quando a modalidade de ensino é à distância, como ocorre no SERB.

Essa convivência diferenciada comprovou que a maioria dos alunos do SERB não praticava nenhum tipo de atividade física, mas todos os participantes estavam felizes em realizar exercícios e participar dos jogos teatrais na escola, preparavam o corpo para a realização das atividades cênicas relacionadas ao teatro e às performances mediatizadas com exploração do uso da voz, mas acima de tudo poderiam interagir, conversar, contar histórias, desabafar, conhecer os demais colegas e construir uma relação mais harmônica.

Em decorrência dessa nova trajetória, os alunos começaram a frequentar mais a escola, a conversar sobre diferentes assuntos e a revelar quem eram, como viviam, quais os esforços que faziam para estudarem via-rádio e o caminho percorrido por cada um antes de chegarem à

nossa escola, tais revelações possibilitaram a construção de uma proposta pedagógica em Artes que contemplasse as reais necessidades dos alunos. Em contrapartida, fui deixando de ser a professora/locutora que transmitia conhecimento e aos poucos passava a ser mediadora do processo de ensino e aprendizagem, construindo novas experiências artísticas com teatro em parceria com os meus alunos.

A MAGIA DA PERFORMANCE MEDIATIZADA PELO RÁDIO

A educação via rádio permite uma comunicação em tempo real- instantânea, simultânea- dando origem a um ambiente virtual de aprendizagem em que predominam as relações sócio técnicas e não mais laços sociais, segundo Fausto Neto (2006). Nesse sentido, as produções artísticas produzidas pelos alunos do SERB ou selecionadas a partir de outras fontes como vídeos, documentários, entrevistas etc. fazem parte dessas relações sócio-técnicas uma vez que são transmitidas nas aulas radiofônicas, ao vivo, constituindo, também, um tipo de performance, pois COHEN (2002, p.28) afirma que "a performance é antes de tudo uma expressão cênica" e que uma gravação só se torna performance se for contextualizada, ou seja, exibida concomitantemente com alguma atuação ao vivo e é isso que acontece quando as gravações produzidas pelos alunos ou demais membros da comunidade escolar são transmitidas pelas ondas sonoras do rádio, dentro do contexto de uma aula radiofônica.

Nessa atuação, os alunos, professores, convidados e demais participantes, exibem-se para o público em aula via rádio, por meio de uma voz que foi gravada ou está sendo transmitida ao vivo e estes e os demais alunos e ouvintes tornam-se audiência numa situação de aula que acontece ao vivo. Nesse sentido, todos os que produzem as performances mediatizadas pelo rádio são considerados performers e segundo Pavis, performer é:

> 1. Termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao intérprete do teatro falado. O performer, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar (toperform) num palco de espetáculo. O performer realiza sempre uma façanha (uma performance) vocal, gestual ou instrumental, por oposição à interpretação e à representação mimética do papel pelo ator. 2. Num sentido mais específico, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro (PAVIS, 1999, p. 284).

Segundo Sodré (2002), resulta dessa nova relação, as tecno-interações, ou seja, na midiatização as interações acontecem a partir de "uma espécie de prótese tecnológica, chamada medium[306]" (p.21), no caso do rádio o médium são as ondas sonoras acopladas à frequência da Rádio Educadora de Bragança. Antes, o rádio era conceituado como um simples meio de comunicação, ou seja, um instrumento tecnológico, um suporte no processo de comunicação, mas na sociedade midiatizada ocorre uma transformação no papel dos meios e estes passam a ser atores do processo comunicacional e, consequentemente, educativo.

Essa percepção oportunizou-me conhecer as entranhas do rádio e a buscar nele os recursos necessários para uma arte mediatizada que favorecesse a interatividade dos alunos nesse processo criativo. Inicialmente, tivemos que compreender a abrangência dessa nova cena e nos apropriarmos de uma linguagem radiofônica bastante desconhecida por todos nós. Foi o momento de concebermos a arte para além da presença física do corpo, mas não dissociada dele e nas aulas radiofônicas, a minha voz deixou de ser a única protagonista e cedeu lugar às outras vozes que ocupavam comigo o palco da Rádio Educadora de Bragança. Nesse processo, os meus alunos ficaram encantados com a possibilidade de suas vozes ecoarem pelas ondas sonoras, pois assim sairiam do anonimato e diriam: - Presente! Estamos aqui, existimos de fato, ouvimos as aulas, acompanhamos todas as atividades e hoje somos a mudança necessária nas aulas de artes do SERB. Afinal a arte pode ser expressa de diferentes formas e por meio das ondas sonoras do rádio qualquer performance vocal pode aguçar a imaginação dos alunos e ouvintes nos mais diferentes contextos, construindo cenas, desenvolvendo sentimentos e sensações que favorecem a aprendizagem e a sensibilidade de todos os envolvidos.

REFERÊNCIAS ON LINE

https://www.significados.com.br/flor-do-lacio/

http://www.afirse.com/archives/cd3/tematica2/052.pdf- escola radiofônica

http://www.afirse.com/archives/cd3/tematica2/052.pdf

http://bdm.unb.br/bitstream/10483/6569/1/2013_ManoelRodriguesdeSousa.pdf

https://digartmedia.wordpress.com/2015/05/27/os-conceitos-de-copresenca-e-tempo-real/

[306] "Medium, entenda-se bem, não é um dispositivo técnico. [...] médium é o fluxo comunicacional, acoplado a um dispositivo técnico e socialmente produzido por um mercado capitalista, em tal extensão que o código produtivo pode tornar-se "ambiência" existencial. Assim a internet, não o computador, é um médium" (SODRÉ, 2002, p. 20)

http://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/2217/1698
http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0822-1.pdf
http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/96522007245141979823551950412100536126.pdf

REFERÊNCIAS DE LIVROS

ARCHANGELO, F. A. B. **Globalização em tempo de regionalização**. In: FADUL, A.; GOBBI, M.C. Mídia e região na era digital: diversidade cultural & convergência midiática. São Paulo: Arte & Ciência, 2006.

BANG, Claus. "Um Mundo de Som e Música", Trad. bras.: Vera Bloch et al. In RUUD, Even (org.) Música e Saúde. São Paulo: Summus, 1991.

BOAL, Augusto. **Duzentos Exercícios e Jogos para Ator e Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOLTER, David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.

BARBOSA, A. M.; CUNHA, F. P. **A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CRAIA, Eladio. **O virtual: destino da ontologia de Gilles Deleuze**. Revista de Filosofia Aurora, Curitiba, v. 21, n. 28, p. 107-123, jan./jun. 2009.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** 2ª ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **O Que é Virtual?**. Rio: Editora 34, 1996.

FAUSTO NETO, Antônio. **Midiatização, prática social-prática de ensino**. In: PROSUL, Encontro da Rede. Comunicação, Sociedade e Sentido. São Leopoldo: Unisinos, 09/12/2005 e 06/01/2006

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem** (Understanding media). São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PAVIS. Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SILVA, Júlia Lúcia De Oliveira Albano Da (1999). **Rádio: Oralidade Mediatizada**.

São Paulo: Annablume.
SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho:** Uma teoria da comunicação linear e em rede. 2ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais na sala de aula. Um manual para o professo**r. São Paulo, Perspectiva, 2007.
ZUMTHOR, Paul. **"A Permanência da Voz"**, O Correio, pp. 04-08. Rio de Janeiro, Ed. Da Fundação Getúlio Vargas, ano 13, Nº 10, outubro 1985.
_____. **Introdução à Poesia Oral**. (1983). Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec; EDUC, 1997.
_____. **Performance, Recepção e Leitura**. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007

ARTIGOS

BARCELOS, Tiago. **Sociedade Mediatizada e Visibilidade: O Eu performático**. Programa de Pós Graduação de Comunicação (UFMG), 2011
FARES, JosebelAkel ; PIMENTEL, Daniele dos Santos. **A performance em Paul Zumthor**. X SEPesq, Centro Universitário Ritter dos Reis, 2014.
GOLIN, Cida. **Teorias do rádio: Paul Zumthor e a poética da voz**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.
LIGNELLI, César; PACHECO, Sulian Vieira. Artigo: **O que pode o teatro?** Universidade de Brasília, 2007.
NASCIMENTO, José Mateus. **A história dos grupos mirins como prática educativa. Da Arquidiocese de Natal** (1973-1979). **Natal**, 1999. (Monografia de Graduação Em Pedagogia. Universidade Federal do Rio Grande do Norte).
PÉRSIGO, Patrícia Milano; FOSSÁ, Maria Ivete Trevisan. Artigo: **Da Sociedade Midiática à Midiatizada:** uma atualização da comunicação organizacional. Universidade Federal de Santa Maria/ RS, 2010.PEREIRA, Simone Luci. **Sons, Vozes e Corpos na Comunicação: Contribuições de Paul Zumthor ao estudo das mídias sonoras**. PUC-SP e FAPESP, 2003.

FORMAÇÃO CONTINUADA DE PROFESSORES DE ARTES/MÚSICA EM ESCOLAS ESTADUAIS DE EDUCAÇÃO BÁSICA EM BELÉM-PA

Mestrando em Artes,LucianJosé de Souza Costa e Costa (PPGARTES/UFPA)

Ph.D. em Educação Musical, Áureo DeFreitas (PPGARTES/UFPA)

RESUMO

O presente artigo apresenta a pesquisa de mestrado acadêmico, em andamento, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, e discorre sobre a formação continuada de professores de Artes/ Música em escolas estaduais de educação básica em Belém-Pa. Há uma discussão de longos anos que vem se ratificando em nosso cotidiano brasileiro: a reintrodução da implantação do ensino de música nas escolas. Tem se criado expectativas de ser retomado o padrão de ensino de épocas anteriores nas quais a música teve papel importante em épocas anteriores no âmbito educacional. Para isso, vale ressaltar que a formação do educador deve ser tomada com muito cuidado a começar por suas experiências na área de educação musical. Os objetivos abrangem em analisar como ocorre a formação continuada de professores de artes/música em escolas de educação básica em Belém-PA. A metodologia compreende um estudo bibliográfico e de um estudo de caso.Os estudos de caso representam a estratégia preferida quando se colocam questões do tipo "como" e "por que", quando o pesquisador tem pouco controle sobre os eventos e quando o foco se encontra em fenômenos contemporâneos inseridos em algum contexto da vida real.

Palavras-chave: Formação continuada; Professor de Arte/Música; Escola de Educação Básica.

ABSTRACT

This article presents the academic master's research, underway, within the scope of the Postgraduate Program in Arts of UFPA, and discusses the continuing education of Arts / Music teachers in state schools of basic education in Belém-Pa. There is a longstanding discussion that has been ratified in our Brazilian daily life: the reintroduction of the

implementation of music teaching in schools. It has been created expectations of being retaken the pattern of education of previous times in which the music played an important role in previous times in the educational scope. For this, it is worth mentioning that the education of the educator must be taken with great care starting with his experiences in the area of musical education. The objectives are to analyze how there is a continuous training of teachers of arts / music in basic education schools in Belém-PA. The methodology comprises a bibliographic study and a case study. Case studies represent the preferred strategy when "how" and "why" questions are posed, when the researcher has little control over events and when the focus is on contemporary phenomena embedded in some real-life context.

Keywords: Continuing education; Professor of Art / Music; Primary school.

INTRODUÇÃO

Há uma discussão de longos anos que vem se ratificando em nosso cotidiano brasileiro: a reintrodução da implantação do ensino de música nas escolas. Tem se criado expectativas de ser retomado o padrão de ensino de épocas anteriores nas quais a música teve papel importante em épocas anteriores no âmbito educacional. Para isso, vale ressaltar que a formação do educador deve ser tomada com muito cuidado a começar por suas experiências na área de educação musical.

Lühning (2013) comenta a cerca do ensino de música nas escolas públicas, onde no Brasil passou por muitas mudanças nas últimas décadas e a relação dos seus cidadãos com a música tem se transformado junto com o tempo e as tecnologias, o que tem gerado também novas preocupações e novos desafios. Mesmo assim, o que continua perceptível é a forte presença da música na vida das pessoas e uma acentuada capacidade criativa, se comparada com outros países como os da Europa Central.

De tal modo, a educação musical no Brasil está em um momento muito importante na educação cultural, social, politica na formação humana de cada individuo que presencia esse fator sócio educativo. Para Lühning (2013) é importante lembrar que os estudantes que hoje estão nas universidades nos cursos de licenciatura ainda são fruto da educação que inclua a noção do folclore na base de sua visão de música ou então vêm de experiências musicais em conservatórios ou congêneres, o que os faz entenderem música em primeiro lugar como repertorio em vez de vivência cultural.

Em suma, estamos diante de uma geração de educadores em que sua formação e seus conteúdos passam por uma plena transformação, e até hoje não possuímos um modelo de prática de ensino dentro do âmbito musical em que o educador tenha como pronto um guia para o assunto a ser abordado, atividade a ser executada, ou uma metodologia que posicione a sociedade brasileira a um ensino musical eficaz.

Lühning (2013) diz não existir um material didático em formato impresso ou sonoro utilizado de forma mais generalizada em sala de aula na área de música, igual a livros das áreas de matemática, biologia ou português. O material que existia 50 anos atrás à disposição dos professores eram coletâneas com melodias e músicas, chamadas de "cancioneiros", como atestam ainda vários destes livros nas bibliotecas especializadas na área de artes, senão intitulados compêndios de folclore ou materiais como aquele produzido pela Campanha da Defesa do Folclore Brasileiro nos anos 1970.

A partir dessa concepção, quando se fala sobre formação de professores se pensa na graduação e na pós-graduação. De todo modo, encontram-se vários autores que discorrem especificamente sobre a formação continuada. Wazlawick*etal* (2013) refletem sobre [...] uma necessidade essencial em inúmeras áreas do conhecimento e de atuação profissional na contemporaneidade; no caso específico desse curso, a capacitação na área do ensino de música, de modo a expandir e ampliar sua formação no conhecimento didático-pedagógico musical.

Contudo, se observarmos a formação e a prática do professor de música, temos em vista que aprender a ensinar se torna um processo permanente, uma vez que, o educador esta inserido neste processo de ensino-aprendizagem. O processo educacional onde o profissional se submete, requer tempo e paciência para investigar, analisar,e posteriormente aplicar no contexto da educação básica.

Marinho e Queiroz (2006) discorrem sobre o favorecimento da formação continuada de professores para realizarem práticas de ensino e aprendizagem da música no contexto escolar, refletindo sobre conteúdos e procedimentos metodológicos contextualizados com o universo dessa realidade educacional.

Machado (2003) comenta sobre o contexto da atual formação continuada de professores de música. Destaca que [...] a preocupação existente em discutir a formação dos professores de música revela o reconhecimento acadêmico da amplitude que pode ter a atuação prática desses profissionais na sociedade bem como da necessidade de um perfil

profissional mais adequado às exigências atuais. No entanto, [...] [há] poucas pesquisas sobre os cursos ou programas de formação continuada existente e relatos de experiências que buscam informações para alimentar discussões sobre a formação continuada dos professores.

Os profissionais da área de Artes com habilitação no ensino de Música são direcionados após sua formação acadêmica lecionar aulas ao ensino fundamental e médio, sendo que no curso de formação não há uma visão clara do que realmente se pode esperar no campo de atuação, uma vez que o professor precisará de materiais de apoio que darão suporte para seu trabalho, que nem sempre as escolas dispõem.

Diante dessa discussão, em se tratando ainda de formação continuada, Oliveira (2007) aponta que no ensino de música, esses materiais são um recurso auxiliar para as práticas de ensino. A utilização desses materiais vem para proporcionar ao professor a construção de conhecimentos e saberes junto aos alunos resultando no aprendizado, na forma como eles aprendem e recebem de seus professores, cuja função é exercer a passagem do saber através da prática de ensino.

Beineke (2004) comenta que no senso comum, quando se fala em escola pública são apontadas as suas carências, falta de recursos, desvalorização dos professores, salários baixos, desorganização, falta de funcionários, despreparo dos professores, políticas públicas ineficientes. Quanto ao ensino de música, os comentários de professores e alunos do Curso de Licenciatura costumam ser desanimadores, com relatos sobre a dificuldade de se trabalhar com grupos muito numerosos de alunos, alunos problemáticos, professores despreparados, falta de disciplina e desvalorização do ensino de música na escola.

Percebemos nesse contexto, que não depende apenas do que se vê ou ouve dentro da universidade relacionada com o cotidiano escolar. Talvez o que aprendemos acontece de fato ou aconteceu, porém, requer uma observação por parte do futuro professor sob diversos olhares unindo as aulas da graduação, a sua compreensão para esse fato, e a sua vivência em campo para se fazer uma reflexão de tudo o que está sendo manifestado em relação à sua formação e à escola de ensino básico.

Face ao texto acima exposto, emergiu a seguinte questão da pesquisa:*Como está sendo a Formação Continuada de professores de música nas escolasestaduais em Belém-Pa?* Pretendemos buscar respostas para as seguintes questões norteadoras: *Qual a concepção de formação continuada dos professores de Artes/música e de gestores nas escolasestaduais em Belém-Pa?Quais estratégias e metodologias utilizadas pelos professores nas escolasestaduais*

em Belém-Pa?Como ocorre a Formação Continuada de professores de artes/ música enquanto política educacional nas escolas estaduais em Belém-Pa?

JUSTIFICATIVA

Durante a graduação e o contato com a Educação Musical nas escolas públicas, pelo Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência e a formação adquirida após a graduação como professor licenciado em música, me incentivou a buscar um aprofundamento sobre o ensino musical nas escolas públicas e pesquisar como ocorre à formação continuada dos professores de artes/música nas escolas estaduais em Belém-Pa.

A partir deste contato encontramos a necessidade de dar continuidade por conta do atual cenário ondeestamos, presenciado na área da disciplina de Artes. A Música é um conteúdo obrigatório, mas não é uma disciplina obrigatória. Talvez seja uma situação hibrida, pois tem escolas onde tem música e outros não, professores especializados em música e outras não, escolas cumprindo a lei e outras não. Então se tem uma miscelânea de situações.

A partir da pesquisa bibliográfica se nota o quanto investigações acerca da formação continuada de professores de música ainda é pouco discutida no Brasil. Por meio de fontes infográficas para a formação de professores abrangendo essa pesquisa, analisamos em: *Wazlawicket al (2013); Marinho e Queiroz (2006); Machado (2003); Oliveira (2007) e Beineke (2004)*umaabordagem a cercada formação de professores no âmbito da formação continuada.

Dentro do âmbito da educação musical nas escolas públicas temos *Penna (2003)* e*Fonterrada (2008)*. Dentro desse cenário surgem algumas ramificações onde *Bellochio (2003); Del Ben (2003)* retratam como concepções para a formação desses professores incidindo com a atuação profissional em que *Souza (2003)* e *Grossi (2003)* discutem em seus textos, abrindo possibilidades na formação continuada de professores de música mencionada por *Schlindwein (2012).*

Com base nas experiências vivenciadas no contexto escolar através dos projetos de extensão universitária da Universidade do Estado do Pará (UEPA), podemos observar as práticas de ensino da música, apresentada pelos professores, com certa fragilidade enquanto expressão artística e cultural.

Portanto, enquanto educador e musicista, buscamos viabilizar um aprofundado estudo sobre a formação continuada de professores de música no âmbito escolar, para melhor

contribuir na produção do conhecimento do aluno dentro da área musical. Assim, como das estratégias e metodologias dos referidos envolvidos no processo do ensino da música no ensino fundamental do 4º ao 9º ano.

Segundo Marinho e Queiroz (2007)há uma crescente necessidade de estabelecermos políticas consistentes de formação continuada de professores. Políticas que possibilitem aos profissionais da educação estar contextualizados com as realidades dos diferentes universos de ensino onde atuam, com as necessidades e demandas socioculturais e com os objetivos educacionais em geral.

O ensino de música nas escolas regulares possuem suas dificuldades, e são inúmeras, podemos mencionar atualmente o cenário onde se tem: escolas com professores de artes no âmbito da antiga polivalência e o Professor de artes com ênfase na educação musical, além de lecionar a música por ser de sua formação, tem a responsabilidade de ministrar aulas de arte de modo geral.

O fator principal decorrente desse contexto são professores lecionando o conteúdo de música no inicio, pelo fato da sua formação, contudo, deixam de usá-la em alguns casos por conta da falta de infraestrutura na escola para receber a aula de música, ou porque já havia outros professores de arte na escola, falta de espaço e material didático, entre outros.

Diante desses paradigmas expostos, Souza (2013) reflete que a aprendizagem musical sempre inclui a própria experiência com a música. A mesma autora expoem três niveis para essas experiências: a) experiências subjetivas dos alunos b) experiências básicas humanas que são universais c) a música como reflexo na vida e o mundo da vida *na*música.

Para Penna (2002) essa diferenciação na formação do professor de Arte reflete a própria característica da área, que na verdade é múltipla. [...] A implantação da Educação Artística foi marcada pela proposta polivalente, que concebia uma abordagem integrada das linguagens artísticas. A mesma autora faz menção que [...], o professor de Arte costuma ter bastante liberdade para planejar suas aulas, pois poucas redes de ensino têm propostas curriculares ou conteúdos programáticos para a área de arte ou para as linguagens específicas. Quando tais propostas existem, são frouxamente aplicadas e/ou vigoram por pouco tempo.

Portanto, para Del Ben (2003), o desafio que se nos impõe parece ser o de, a partir dos elementos identificados, construir uma concepção ampliada de formação inicial de professores de música, uma concepção que ultrapasse espaços fechados e predefinidos de atuação e amplie as possibilidades de percurso a serem trilhadas pelos futuros professores.

OBJETIVOS DA PESQUISA

Geral:

Analisar como ocorre a formação continuada dos professores de artes/música nas Escolasestaduais em Belém-Pa.

Especifico:

*Investigar a concepção de formação continuada dos professores de artes/música e gestores nas escolasestaduais em Belém-Pa;

* Descrever estratégias e metodologias utilizadas pelos professores nas escolasestaduais em Belém-Pa;

* Pesquisar como ocorre a formação continuada de professores enquanto política educacional nas escolasestaduais em Belém-Pa.

ABORDAGEM METODOLÓGICA

Contexto da pesquisa

A referida pesquisa será realizada em escolas estaduais de Belém do Pará no bairro de Icoaraci, onde existe as USES 12 e 13 (Unidade Seduc na Escola) nesta área. As escolas estão ligadas a Secretaria estadual de Educação em Belém, onde possui a educação infantil as turmas de 9ºAno, bem como o ensino médio.

Sujeitos da pesquisa

Professores de artes, Gestores e Coordenadores.

Tipo de Estudo

Esta pesquisa será desenvolvida por meio de um estudo bibliográfico e de um estudo de caso. Para Gil (2008, p. 45), A principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente.Este autor entende a pesquisa bibliográfica como:

> um processo que envolve as etapas: (a) escolha do tema; (b) levantamento bibliográfico preliminar; (c) formulação do problema; (d) elaboração do plano provisório de assunto; (e) busca das fonte; (f) leitura do material; (g) fichamento; (h) organização lógica do assunto; e (i) redação do texto. (GIL, 2008, p.59-60)

Nesta pesquisa, desenvolveremos somente algumas dessas etapas, visto que abrangerá também investigação em campo. O levantamento bibliográfico preliminar sobre os assuntos envolvendo o tema desta pesquisa será realizado em fontes infográficas, das quais destaco o *site* da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM). Aí, buscaremos artigos nas revistas e anais da ABEM bem como outras revistas cientificas de cunho relevante para a pesquisa. Realizarei a seleção dos artigos a partir da leitura dos respectivos resumos e palavras-chave.

Posteriormente, iniciaremos a leitura dos textos, com base nas orientações de Severino (2007), quais sejam: definição das unidades de leitura dos textos selecionados, análise textual, análise temática, problematização e síntese pessoal (resumo crítico e de contribuição reflexiva). A síntese pessoal de cada leitura será uma forma de documentação do estudo bibliográfico, uma espécie de fichamento dos textos que fundamentam a pesquisa.

E utilizaremos para esta pesquisa o Estudo de Caso. Para Yin (2001, p.9), os estudos de caso representam a estratégia preferida quando se colocam questões do tipo "como" e "por que", quando o pesquisador tem pouco controle sobre os eventos e quando o foco se encontra em fenômenos contemporâneos inseridos em algum contexto da vida real.

Método

O enfoque desta pesquisa será o crítico-dialético, que permite pensar numa sociedade em constante transformação, pois, segundo Teixeira (2010, p. 128) “o enfoque critico-dialético considera a ação como a categoria epistemológica fundamental para a explicação cientifica”. Este método caracteriza-se pelo movimento do pensamento, através da materialidade histórica da vida dos seres humanos em sociedade, ou seja, trata-se de descobrir as leis fundamentais que definem a forma organizativa dos seres humanos durante a história da humanidade.

Abordagem Qualitativa

A abordagem qualitativa procura satisfazer algumas proposições; como refere Chizzotti (1991, p. 105): 1- o conhecimento conduz a uma ação, e a pesquisa pode ser uma oportunidade de formar os pesquisadores a fim de que transformem os problemas que

enfrentam; 2- os pesquisadores têm uma capacidade potencial de identificar suas necessidades, formular seus problemas e organizar sua ação; 3- a eficiência desse processo de decisão depende da participação ativa dos envolvidos na descoberta de suas necessidades e na organização adequada dos meios para modificar as situações consideradas insatisfatórias.

Técnica de coleta de dados

Dentro do instrumento de coleta de dados utilizaremos*Técnica de Entrevistas*, que justifica-se por extrair dos participantes suas opiniões e relato de algumas experiências vividas por eles com bastante detalhes, possibilitando, também, a abertura para novas perguntas, contribuindo para um aprofundamento melhor da pesquisa. As entrevistas serãosemi-estruturadas, as quais "podem extrair visões e opiniões dos participantes" (CRESWELL, 2007, p.190). Serão entrevistados como sujeitos da pesquisa, professores e gestores da escola. Será utilizada também a Técnica de Observação para o contexto de sala.

Análise de Dados

A análise dos dados será realizada com base na técnica de análise de conteúdo, que, segundo Bardin (2002) é: "[...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens para obter indicadores que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/receção destas mensagens" (2002, p. 38).

REFERÊNCIAS

BARDIN L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: edições 70, 2002.

BEINEKE,Viviane. **As práticas de ensino no contexto do núcleo de educação musical da UDESC: formando professores para a escola pública**. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 13. 2004. Anais...Rio de Janeiro, out. 2004. p. 1099-1105.

CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1991.

CRESWELL, J. W. **Projeto de Pesquisa: Métodos qualitativo, quantitativo e misto**. Porto Alegre. Editora: Artmed. 2ª Edição. 2007.

DEL BEN, Luciana. **Múltiplos espaços, multidimensionalidade, conjunto de saberes: idéias para pensarmos a formação de professores de música**. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 8, 29-32, mar. 2003.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2008.

LÜHNING, Angela. **Trânsito entre fronteiras na música**. Belém: editora PPGARTES, 2013.

MACHADO, Daniela Dotto. **Competências docentes para a prática pedagógico-musical nos Ensino Fundamental e Médio: visão dos professores de música**. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 12. 2003. Anais... Florianópolis, out. 2003. p. 257-263.

MARINHO, Vanildo Mousinho; QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Formação continuada de professores do ensino fundamental: perspectivas para a educação musical**. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 15. 2006. Anais... João Pessoa, out. 2006. p.374-380.

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.

OLIVEIRA, Fernanda de Assis. **Materiais didáticos nas aulas de música do ensino fundamental: um mapeamento das concepções dos professores de música da rede municipal de ensino de Porto Alegre**. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 17, p.77-85, set. 2007.

PENNA, Maura. **Professores de música nas escolas públicas de ensino fundamental e médio: uma ausência significativa.** Revista da ABEM,Porto Alegre, V. 7, 7-19, set. 2002.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2007.

SOUZA, Jusamara. **Educação musical, cotidiano e ensino superior**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013.

TEIXEIRA, E. **As três metodologias: acadêmica, da ciência e da pesquisa**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2010.

WAZLAWICK, Patrícia; PORTELA, Viviane Elias; CARVALHO, Glauber Benetti; SCHUTEL, Soraia. **Educação estética e processos de ensinar e aprender na formação continuada de professores em música**. In: Revista da ABEM. Londrina, v.21, n.30 , p.77-90 ,jan- jun 2013.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso: Planejamento e métodos I**. Porto Alegre: Bookman, 2001.

DANÇAS REGIONAIS & *BALLET* CLÁSSICO[307]

Lucienne Ellem Martins Coutinho, mestra em Artes (SEMEC)[308].

RESUMO

Este artigo está inserido no campo de estudo da dança, utilizo o conceito de Dança Regional, primeiro por ser a denominação utilizada no projeto social lócus de minha pesquisa de dissertação de mestrado; segundo, por não ser pertencente a nenhum grupo folclórico ou parafolclórico; e terceiro, por ser uma manifestação amazônica resultado da dinâmica cultural dos povos, que retrata o cotidiano dos afazeres dos nativos de cada município de origem. Destaco as danças regionais e o *ballet* clássico, as exemplifico, objetivando apontar os conceitos que estão diretamente relacionados a elas, respectivamente: folclore, grupos folclóricos e parafolclóricos; *ballet* de corte, técnica corporal. A partir da conceituação de Bião, os resultados da pesquisa apontaram, na relação entre teoria e prática: as danças regionais na vertente da teatralidade formada pelos "microeventos da vida cotidiana", e o *ballet* clássico na espetacularidade formada pelos "macroeventos que ultrapassam a rotina, são extracotidianos"; retificação de ideias obsoletas no que tange ao *ballet* clássico, visto pelo "senso comum" apenas como uma forma de dança fechada - ao contrário, saliento-a como uma dança étnica, atrelada à sociedade na qual surgiu.

Palavras-Chave: Danças Regionais; Ballet Clássico Teatralidade; *E*spetacularidade

ABSTRACT

This article is inserted in the field of study of dance, I use the concept of Regional Dance, first because it is the denomination used in the social project of my dissertation research; Second, because it is not belonging to any folkloric or parafolk group; And third, because it is an Amazonian manifestation resulting from the cultural dynamics of the peoples,

[307] Artigo extraído da dissertação de mestrado de Lucienne Coutinho (COUTINHO, 2014)

[308] Mestra em Arte (UFPA/ICA/PPGARTES). Professora de Artes (SEMEC). Licenciada Plena em Dança (UFPA).

which portrays the daily life of the natives of each municipality of origin. I highlight the regional dances and the classical ballet, the examples, aiming to point out the concepts that are directly related to them, respectively: folklore, folklore and parafolk groups; Ballet cutting, body technique. From the conception of Bião, the results of the research pointed out, in the relation between theory and practice: regional dances in the theatricality aspect formed by the "microevents of daily life", and the classic ballet in the spectacularity formed by "macroevents that surpass routine , Are extra-legal "; Rectification of obsolete ideas regarding classical ballet, seen by "common sense" only as a form of closed dance - on the contrary, I emphasize it as an ethnic dance, tied to the society in which it arose.

Keywords: Regional Dances; Classical Ballet; Theatricality; Spetacular.

Os limites e os sentidos à palavra folclore incitaram muitas discussões, em especial, entre os intelectuais marxistas que traziam suas análises, posições, ideias, suas próprias teorias, divergindo do que estava estabelecido. Segundo Hawerroth (2007) no Brasil por longos anos, prevaleceu o que havia sido estabelecido na Carta do Folclore Brasileiro que foi adotada no I Congresso Brasileiro de Folclore realizado em 1951.

Em 1995 houve uma releitura da carta, no decorrer do VIII Congresso Brasileiro de Folclore, e nesse encontro, decidiu-se realizar uma reconceituação do Folclore, capaz de torná-lo atualizado e abarcador das contribuições dos estudos das Ciências Humanas, das novas tecnologias utilizadas, a própria transformação da sociedade, entre outros fatores, e o "novo conceito" considerou que:

> Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. (HAWERROTH, 2007, p. 16)

No âmbito dessa nova conceituação, várias características que, anteriormente, haviam sido atribuídas ao folclore, acabaram desaparecendo ou foram relativizadas.

Benjamim (2002 apud HAWERROTH, 2007, p. 16-17), destaca entre essas características, o anonimato, "uma vez que o fato folclórico, como o artesanato e a poesia dos repentistas, têm seus autores identificados no ato da criação"; a aceitação coletiva, "para alguns folcloristas, a criação de um autor conhecido passa a ser folclórica quando há aceitação coletiva e ela se torna um patrimônio comum do grupo, admitindo adições, variações e

reinterpretações"; a transmissão oral "uma vez que existem registros materiais e escritos do folclore"; a Antiguidade, "a tradicionalidade é entendida hoje como uma continuidade, onde os fatos novos, se inserem sem uma ruptura com o passado, mas que se constroem sobre este passado"; espontaneidade, "entendido que o folclore se aprende com a convivência, de forma quase inconsciente e progressiva. Assim como a funcionalidade, pois os fatos folclóricos integram sistemas culturais, exercendo funções".

Portanto, como afirmam Oliveira et al. (2010), folclore é a forma que um povo tem de compreender o mundo no qual vive. Com isso, conhecendo o folclore de um país pode-se compreender o seu povo nativo.

Destaco o fato de haver muitas atividades culturais imbricadas ao folclore, no entanto, apontarei às danças, já que estas são o foco deste artigo. Saliento o fato de trazer autores, que antes de falar a respeito da dança folclórica, objeto de suas pesquisas, remetem-se à conceituação de folclore. Possivelmente porque as fontes onde se coletam dados sobre a dança se autodenominam "grupo folclórico" ou "grupo parafolclórico".

Um grupo folclórico "deve constituir-se com o louvável propósito de representar com a autenticidade possível a realidade social, econômica e cultural da sua região numa determinada época". (MENDES, 1990, p. 66 apud VASCONCELOS, 2001, p. 410)

Já parafolclórico, Azevedo (2004, p.11) salienta que o prefixo "para" na língua portuguesa, "quer dizer: próximo à, perto de, parecido, semelhante". E como os grupos trabalham suas produções coreográficas, nesse sentido de proximidade com o folclore, uma vez que são caracterizados e fundamentados no estudo do folclore, logo são chamados de grupo parafolclóricos.

Segundo a ótica dos folcloristas, os grupos folclóricos são grupos populares, conservadores, portanto, detentores do conhecimento tradicional, enquanto os grupos parafolclóricos, se apropriam do conhecimento tradicional, adotando uma liberdade de criação e inovação diferenciada tanto nos figurinos, quanto nos instrumentos musicais mais modernos, sem se preocupar com o tradicionalismo. No entanto, ambos os grupos possuem como cerne a difusão do folclore em suas regiões.

Cabe destacar que utilizo neste artigo o conceito de **Dança Regional**, primeiro por ser a denominação utilizada no projeto social lócus de minha pesquisa de dissertação de mestrado; segundo, por não ser pertencente a nenhum grupo folclórico ou parafolclórico; e terceiro, por ser uma manifestação amazônica resultado da dinâmica cultural dos povos, que

retrata o cotidiano dos afazeres dos nativos de cada município de origem. Mas destaco que cito autores os quais utilizam o conceito de danças folclóricas, por não haver encontrado nenhum teórico que desse destaque à definição de **Dança regional**, além dos motivos supracitados.

Oliveira et al. (2010) nos falam que as danças folclóricas [regionais] são formas de danças sociais e que sempre foram um componente cultural, imprescindível, à humanidade. O folclore brasileiro é rico em danças, capazes de representar a cultura e as tradições de uma determinada região. Os autores ainda destacam o fato de estarem ligadas aos fatos históricos, religiosos, festas, lendas, brincadeiras e acontecimentos do cotidiano. As danças folclóricas brasileiras possuem uma característica bem particular no que tange às musicas animadas, letras simples e bastante populares, apresentam-se com figurinos e cenários bem representativos. (OLIVEIRA et al., 2010, p. 2)

Como o foco deste artigo são as danças regionais paraenses, darei destaque à dinâmica cultural presente nas danças. Como afirma Jastes (2009, p. 59): "façamos um encontro imaginário entre as três principais etnias que contribuíram para a formação de nossa cultura brasileira, [...], o ameríndio, o europeu e o africano".

Jastes (2009) aponta que a dança é uma manifestação espetacular[309] capaz de apresentar em seu contexto, uma ética da estética da cotidianidade considerada uma herança universal da humanidade, resultado de inúmeras contribuições que apresentam sua representatividade, tanto ao nível global quanto ao local. Há inúmeros elementos que apresentam características comuns presentes nas primeiras manifestações cênicas do homem, e que são recorrentes ainda hoje como a figuração em círculo, a gestualidade do cotidiano,

> [...] nos quais através da sua teatralidade cotidiana e extra-cotidiana, sistematizavam suas experiências transformando-as em espetacularidade para o outro ver, seus desejos mágicos, míticos, religiosos, comemorativos, lúdicos e militares, apresentavam desta forma, sentidos e significados próprios de cada grupo ou cultura. (JASTES, 2009, p. 59).

A roda ritual consiste no espaço de socialização de estórias, desde a época das cavernas, passando aos terreiros, em seguida, aos salões e teatros. A gestualidade cotidiana é sistematizada e retratada nas letras das músicas, "nas quais o imaginário do artista flui e influi

[309] [...] as manifestações espetaculares que são destinadas a um público, seja ele passivo ou ativo. [...] são aquelas que são próprias de um povo, que são a expressão particular de uma cultura, que não pertencem ao sistema codificado do teatro tradicional. (KHAZNADAR, 1999, p. 30)

no comportamento da comunidade, por fazer parte do imaginário coletivo". (JASTES, 2009, p. 59)

Para Jastes (2009), um pequeno retrocesso no tempo permite entender essa dinâmica cultural da dança na Amazônia e ver que a história considerada "oficial" (aspas minhas) sempre negou o fazer criativo e os conhecimentos desses povos, desconsiderando suas possíveis contribuições à história universal.

Segundo Jastes (2009, p. 60), em 1880 houve uma explosão populacional em Belém, e tanto os nativos mansos quanto os moradores da periferia, foram proibidos pelo código de postura do município de realizarem qualquer tipo de manifestação. No entanto, o índice populacional aumentava mediante a libertação dos escravos. Murilo Menezes, em 1990, descreve que essas pessoas tinham como principais divertimentos os Bumbás, o Batuque e os Cordões de Marujos. O Negro Antônio Moraes (Mestre Parafuso) é registrado pela imprensa, à época, como o mestre popular que incentivava o Carimbó/ Zimba.

Edson Carneiro, Câmara Cascudo e demais folcloristas, com ajuda de informantes não muito fiéis em suas descrições, registraram as manifestações dos nativos de cada região. Enquanto Vicente Salles, Julieta de Andrade e Paes Loureiro contribuíam no registro de manifestações amazônicas.

Dentre as inúmeras manifestações espetaculares da região Amazônica, que foram resultado da dinâmica cultural dos povos, segundo Jastes (2009) as mais conhecidas são: Pretinha de Angola, Çairé, Carimbó, Desfeiteiras, Chula Marajoara, Lundu Marajoara, Vaqueiro do Marajó, Banguê, entre muitas outras.

Jastes (2009) afirma que o caboclo traz consigo um imbricamento étnico, o qual recebeu influências e traços de outras culturas, por meio de uma antropofagia cultural e conseguiu elaborar uma cultura forte, que se alimenta de seus ancestrais, e é rica de vivências, oriunda do empirismo.

O caboclo que possuiu enquanto ancestrais índios e negros, herdaram as indumentárias lusitanas para esconder o que os europeus, consideravam, uma nudez selvagem. No entanto, os signos das pinturas corporais, foram ressignificados pelo caboclo, por estampas coloridas e florais, mostrando a ligação com a mãe natureza, assim como os mitos e as divindades, resultando em um sincretismo cultural.

Descendente da Icamiaba, da Iamuricumá, a mulher amazônica, esconde em seu âmago a onça cabocla, a fera cheia de astúcia, repleta de encantos, disposta a sempre se

defender de ataques não sedutores, a exemplo da dança do Lundu, em que a dama se rende ao seu parceiro, mediante a comprovação do poder de sensualidade deste homem. É no exemplo do Carimbó, enquanto uma manifestação típica da região norte, que se pode demonstrar o confronto de forças sedutoras, nos jogos em que desafiam o parceiro, ou a ambos. “Em especial, na Dança da Onça, em que a mulher transgride as regras sociais e toma iniciativa, se defende, ataca, domina e vence o poder masculino, desmoralizando o macho, diante de todos”. (JASTES, 2009, p.61)

A dança regional é capaz de retratar o cotidiano dos nativos da região à qual pertencem. Logo, retratam nos movimentos, a vida de trabalho, as representações sociais, os costumes, as crenças, entre outros fatores, imbricados nessa cotidianidade nativa.

Como base sólida dessa vertente de raciocínio, da dança regional, no que tange a retratação da vida cotidiana enquanto elemento identificador dessa cultura nativa, trago Bião e seus conceitos de teatralidade e espetacularidade, e saliento em qual desses conceitos as danças regionais se encaixam.

Segundo Bião (2009), teatralidade e espetacularidade são conceitos que possuem o elemento lúdico como fator lubrificante das “articulações do corpo social”. Respectivamente, “são os jogos cotidianos e os rituais extraordinários que constituem essas articulações” (p. 162).

Nessa vertente de teatralidade e espetacularidade, traço a seguinte construção de pensamento: a partir da conceituação de Bião, classifico as danças regionais dotadas das características da teatralidade a qual seria “o jogo cotidiano de papéis sociais e pertenceria, sobretudo, ao domínio dos ritos de interação de ordem íntima e pessoal” (HALL, 1971 apud BIÃO, 2009, p. 158). Observo esse jogo latente nas danças regionais, pois elas retratam a realidade e a cotidianidade dos sujeitos e seus afazeres no trabalho seja no campo, nos rios, nos manguezais etc.

Outra característica, envolve as técnicas corporais, consideradas na teatralidade cotidiana. Para Mauss (2003, p. 407), “o ato tradicional das técnicas é sentido [...] como um ato de ordem mecânica, [...] físico-química, e é efetuado com esse objetivo. [...] Cabe [...] dizer: estamos lidando com técnicas do corpo”.

Segundo Bião (2009, p.164), “Uma vez essas técnicas banalizadas [...], penetram o mundo cotidiano e transformam-se em técnicas corporais da teatralidade”. Tal afirmação pode ser ratificada ao lançarmos o olhar às danças regionais, mais especificamente, ao seu foco de

origem e veremos que seus movimentos estão imbricados de técnicas cotidianas dos indivíduos pertencentes àquela cultura. “É o reino da pessoa e da rotina [...]. Trata-se também do reino das formas de delicadeza e cortesia [...] numa cultura dada.” (BIÃO, 2009, p. 158).

Trago o *ballet* clássico para exemplificar a espetacularidade (*spectacularité*), que para Bião (2009) “seria a colocação em cena extracotidiana de relações sociais que têm lugar nos espaços sociais e públicos” (p. 158), ou seja:

> É a categoria dos jogos sociais onde o aspecto ritual ultrapassa o aspecto rotina: são os rituais religiosos, as competições esportivas, os desfiles e comícios, as grandes festas. O espaço ‘teatral’ é aí mais definido que na teatralidade cotidiana (onde este compreende todo o espaço social). São os templos, estádios, salões, palanques, determinadas ruas e praças. (BIÃO, 2009, p. 163-164)

Na história do *ballet*, vê-se o exemplo bem claro desse jogo social no *Ballet Comique de la Reine* (“*Ballet* cômico da Rainha”), que “reunia amadores e profissionais em um espetáculo que era apresentado como parte dos divertimentos de corte” (MONTEIRO, 2006, p. 34). “Assim, o tão famoso balé da corte, cujas apresentações se davam nos salões, era uma espécie de metáfora das relações políticas e sociais de uma trama bem ajustada de hierarquias [...]” (PEREIRA, 1999, p. 220).

No que tange às técnicas corporais, na espetacularidade, elas são, segundo Bião (2009, p. 164), “extracotidianas e exigem um treinamento específico”. Conforme sugere Barba (1995, p. 9), pode-se entender técnicas corporais extracotidianas como aquelas técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo, e por serem princípios ou regras de ação que codificam um estilo de representação fechado.

Para Bião (2009, p. 157-158), Barba propôs esta noção de técnicas corporais “para dar conta das alterações de andar e de equilíbrio corporal dos atores”, tendo como referência, dentre muitas, os dançarinos de *ballet*. As técnicas extracotidianas, seriam “uma das principais referências não somente do espetacular teatral ou coreográfico, mas também do espetacular mais geral [...]”. “É o reino da grandiosidade, do chocante, do impressionante”.

O *ballet* clássico é um exemplo de técnica corporal extracotidiana, uma vez que exige uma aprendizagem específica. Segundo Byrne ([s/d], p. 1-2), a ênfase do ensinamento do *Ballet* Clássico figura na atenção veiculada ao “ensinar o corpo”, sob três exigências básicas: postura correta, *en dehors*, e posicionamento do peso, que devem ser entendidas e aplicadas continuamente.

Portanto, de acordo com a linha de pensamento que tracei e defendi tendo como base os conceitos de teatralidade e espetacularidade de Bião (2009, p. 163), aponto as danças regionais na vertente da teatralidade, formada pelos "microeventos da vida cotidiana", e o *ballet* clássico, na espetacularidade, formada pelos "macroeventos que ultrapassam a rotina, são extracotidianos".

Destaco que a teatralidade tenta ir em direção à vida, neste caso, específico da dança regional, a dança vai apresentar elementos que estão (ou estavam) presentes na vida, do dia a dia, de agora ou de outro tempo, dos nativos dessas regiões, e os dançarinos realizaram movimentos e gestos que se assemelham com aqueles presentes na labuta diária desses nativos.

Seja no Siriá, no Vaqueiro do Marajó, Banguê, entre outras danças regionais, conseguiremos identificar, nessas danças, esses movimentos, gestos, detalhes presentes na vida cotidiana dos nativos das regiões, onde essas danças tiveram origem.

E na espetacularidade, o exemplo específico do *ballet* clássico, na grande maioria dos repertórios clássicos, a dança vai apresentar movimentos e gestos que destoam completamente do cotidiano e os dançarinos devem dominar técnicas específicas para cada gestualidade, seja ela no modo de andar, de se comunicar, é como se fosse uma hipérbole do movimento, por isso, extracotidiano.

Mas não quero dizer que o *ballet* clássico e as danças regionais estão fechados nas vertentes conceituais, respectivamente, de espetacularidade e teatralidade, uma vez que "são noções moles contra os conceitos duros, são noções líquidas, como diz Jean Duvignaud", "[...] é invenção 'ideal-típica' (Max Weber) para poder se compreender a realidade e, depois, descartar-se dela" (BIÃO, 2009, p. 128).

Por exemplo, posso dizer que o *ballet* clássico também se encontra na vertente da teatralidade, quando olhada sob outra ótica, isto é, quando nos atentamos que ela reflete a realidade na qual surgiu. Kealiinohomoku (2013 [1998]) salienta a ideia dos antropólogos em relação à dança étnica como "um reflexo das tradições culturais no interior das quais elas são desenvolvidas":

> A grande forma de dança espetacular do mundo ocidental é certamente o *Ballet* Clássico. O termo *ballet* clássico faz, exatamente, referência a uma forma particular de dança teatral que apareceu durante a Renascença e que repousa sobre uma tradição, uma técnica e uma origem estética que lhe são próprias. (MARTIN, 1939, p. 173 apud KEALIINOHOMOKU, 2013, p. 137 [1998, p. 61-62])

Para sustentar a etnicidade do *Ballet* clássico, Kealiinohomoku aponta temas que possuem diversas características, alicerces de tal discussão. Ela começa falando da tradição ocidental do proscênio[310], do uso de campainhas e de aplausos, da estilização dos costumes ocidentais, representados em cena, como a imitação da época da cavalaria, os casamentos, os batizados, os funerais, os costumes de guardar luto. Outro ponto que observo nos *ballets* é a visão de mundo, revelada por meio de frequentes temas como o do amor não correspondido, de bruxarias, de falsa identidade, de mal entendidos, entre outros.

> [...] Nosso patrimônio cultural é igualmente revelado através dos personagens que aparecem repetidamente nos *ballets*, tais como humanos que se transformam em animais, fadas, feiticeiras, duendes, personagens malfazejos de magia, traidores e sedutoras vestidas de negro, padrastos malévolos, membros da família real, aldeões, e, muito particularmente, através das belas e inocentes jovens e seus consortes.
>
> Nossos valores estéticos são representados por uma longa figura de corpo esguio, alongado, pela exposição completa das pernas, pelas pequenas cabeças e pés minúsculos das mulheres, pelos corpos delgados dos homens e das mulheres, e por uma cobiçada qualidade aérea, muito bem representada pelos *portés* [passos em que a bailarina é conduzida no ar de um ponto a outro] das mulheres. [...] "A imagem" da dança clássica é tão particular, que não podemos nos enganar, dizendo que os *ballets* clássicos reproduzidos graficamente em silhuetas podem, em algum caso, ser confundidos com outra coisa. (KEALIINOHOMOKU, 2013, p. 137-138 [1998, p. 62-63])

Kealiinohomoku (2013) enfatiza que a etnicidade da dança clássica também está representada tanto na fauna quanto na flora, utilizadas regularmente nos *ballets*. Da fauna, é possível destacar a presença de cavalos e cisnes; da flora, são bastante utilizadas com grande eloquência sementes, rosas, lírios.

Portanto, Kealiinohomoku (2013, p. 141 [1998, p. 65]) mostra que a dança clássica é uma forma de dança étnica porque "reflete as tradições culturais a partir das quais ela se desenvolveu".

E em contrapartida, a dança regional também se encontra na vertente da espetacularidade, quando coloco como cerne os valores estéticos, presentes nas danças. Como a dimensionalidade, desde o toque dos instrumentos característicos dessas danças, como o curimbó, "que instigam pela vibração da união de todos os instrumentos"; a própria performance dos dançarinos, "até os cheiros exalantes da pele perfumada dos caboclos e

---

[310] Do latim *proscenium (pro*, à frente; *scaena*, cena): é a parte do palco que se localiza na frente do cenário, junto da ribalta (fila de luzes à frente do palco, entre o pano de boca e o lugar destinado à orquestra), sendo o espaço que separa a plateia do palco [...] (Disponível em: http:// pt.wikipedia .org/wiki/Prosc% C3%AAnio). Acesso em: 09 abr. 2014.

caboclas a dançar"; a marcação do "ritmo da música" e a interpretação "com o corpo a letra cantada pelos poetas". (JASTES, 2009, p.46)

Nas danças regionais a imitação e harmonia, "caracteriza-se por utilizar certas cenas do cotidiano, no qual a teatralidade do conviver social é transformada e mostrada de forma espetacular aos olhos de quem observa, a manifestação é apresentada com tensões" (BIÃO, 1996 apud JASTES, 2009, p.46).

Outros aspectos observados são: a repetição (prática na linguagem cênica); a memória épica; a forma circular, linhas curvas; imagens e sensações no dançar.

Posso destacar que a dança regional quando apresentada para o outro ver, passa a ser vista como um espetáculo, ou seja, a vida cotidiana passa a ser trabalhada para o olhar do outro, com isso é imbricada de elementos das linguagens cênicas como gestos ensaiados, aprendizagem de movimentos pela repetição, e consequentemente, aprimoramento técnico pelos inúmeros ensaios, etc.

Enfim, de acordo com a ótica à qual se lança o olhar sobre essas duas danças, elas podem assumir a vertente distinta da que foi categorizada. Isto é, de acordo com o aspecto enfatizado, a dança poderá assumir seu caráter de espetacularidade em um momento, em outro de teatralidade e vice-versa.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Maria Ana Oliveira de. **O tamanco e o vaqueiro: um estudo dos elementos espetaculares da dança dos vaqueiros do Marajó, em Belém do Pará**. 2004. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Bahia, 2004.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e cena baiana: textos reunidos**. Prefácio Michel Mafesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BYRNE, John; HANCOCK, Shirley; MCCORMACK, Moira. **Os princípios e a prática da técnica clássica**. [s.l.]: [s.n], [s.d].

COUTINHO, Lucienne Ellem Martins. COUTINHO, Lucienne Ellem Martins. **Arte em Movimento Dialógico:** uma experiência criativa em dança a partir de diálogo entre *ballet*

clássico e danças regionais paraenses. 135f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará. Programa de Pós- graduação em Artes, Belém, 2014.

HAWERROTH, Leonardo. **As origens e importância do grupo de danças folclóricas alemãs friedburg**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Física). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências, Departamento de Educação Física, Curso de Licenciatura Plena em Educação Física. Bauru, 2007.

JASTES, Éder R. M. Dinâmica cultural nas danças tradicionais da Amazônia. **Revista Ensaio Geral**. Belém, v.1, n.1, jan-jun, 2009.

KEALIINOHOMOKU, Joan. Une anthropologue regarde le ballet comme une forme de danse ethnique. In: **Nouvelles de Danse**, 34/ 35: Danse Nomade: Regards d'Anthropologues et d'Artistes. Bruxelles: Contredanse, 1998, p. 47-67.

KEALIINOHOMOKU, Joan. Uma antropóloga olha o *ballet* clássico como uma forma de dança étnica. (Trad. Giselle G. A. Camargo) In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Ed. Insular, 2013, p. 123-142.

KHAZNADAR, Chérif. Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia. (trad. Sérgio Guedes). **In: Etnocenologia: textos selecionados**. Cristine Greiner e Armindo Bião, organizadores – São Paulo: Annablume, 1999.

MAUSS, Marcel. "As Técnicas do Corpo". In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003: 399-422.

MONTEIRO, Mariana. O Balé de Ação: Teoria e História. In: Noverre: **Cartas sobre a dança**. São Paulo: EDUSP/ PAPESP, 2006, p. 33-69.

OLIVEIRA, Anderson. et al. **Danças folclóricas regionais brasileiras**. Universidade Federal de Alagoas. Arapiraca, 2010.

PEREIRA, Roberto. **Gruas Vaidosas**. In: Lições de Dança 1. Rj: Univercidade Editora, 1999 : 217-239.

PROSCÊNIO. Disponível em <http:// pt.wikipedia.org/wiki/Prosc% C3%AAnio>. Acesso em: 09 de abril 2014.

VASCONCELOS, João. Estéticas e políticas do folclore. IN: **ANÁLISE SOCIAL**. Volume XXXVI (158-159), 2001, p. 399-433.

A CASA-ESCRITÓRIO: DISCURSOS POÉTICOS DA COMPANHIA MODERNO DE DANÇA

Doutoranda em Artes – Luiza Monteiro e Souza (UFPA)

RESUMO

O presente texto propõe-se a compartilhar reflexões poéticas desta pesquisadora no diálogo com artistas do coletivo *Companhia Moderno de Dança – CMD*, detonadas em suas articulações com o verbete **MODERNO**, componente do abecedário de minha pesquisa de doutorado intitulada "*Caminhos, diálogos e fronteiras nos processos de criação em dança imanente*", da linha 1, *Poéticas e processos de atuação em Artes,* do *Programa de Pós-Graduação em Artes – PGARTES/ICA/UFPA.* O texto constrói-se embebido de um percurso reflexivo e inspirado na cartografia ao apresentar o verbete **MODERNO** e suas emersões surgidas de dobras, cantos, superfícies, tangentes da pesquisa, dentre as quais ressalto as noções de **casa** (BACHELARD, 2008) e **escritório** (SALLES, 2008) em interação com imagens (desenhos e fotografias) e discursos poéticos dos artistas da CMD.

Palavras-chave: Moderno, discursos poéticos, casa, escritório;

ABSTRACT

This text proposes to share the poetic reflections of this researcher in the dialogue with artists of the collective *Companhia Moderno de Dança- CMD*, detonated in their articulations with the entry **MODERNO**, component of the abecedary of my doctoral research titled "*Caminhos, diálogos e fronteiras nos processos de criação em dança imanente*", of line 1, *Poéticas e processos de atuação em Artes,* do *Programa de Pós-Graduação em Artes – PGARTES/ICA/UFPA.* The text is build and soaked in a reflective route, cartography-inspired, presenting the **MODERNO** entry and its emersions arising from folds, corners and surfaces, tangents to the research, among which I highlight the notions of **home** (BACHELARD, 2008) and **office** (SALLES, 2008) in interaction with images (drawings and photographs) and poetic discourses of CMD artists.

Key-words: Moderno, poetic discourses, home, office

Inicialmente, gostaria de contextualizar a nascente das articulações conceituais propostas neste texto. Ocorre que durante a disciplina **Movimento criador do ato teórico**, ministrada pelas docentes Ivone Xavier e Wlad Lima, para o curso de doutorado do programa de pós-graduação em Artes – ICA/UFPA, fora proposto um pensamento-escritura em pesquisa tomando como indutora a imagem do espiral. A escritura espiralada inspira-se na imagem força do espiral na perspectiva de possibilitar ao pesquisador em artes fluidez, ausência de hierarquias, zonas de tensão, revisitações, além de outros elementos, no ato de pesquisar.

Ao aplicar o espiral em meu contexto, seu cerne passou a ser a pesquisa "Caminhos, diálogos e fronteiras nos processos de criação em dança imanente", ou seja, meu objeto. Colocando-me neste lugar, percebi que havia a necessidade de elaboração de mais do que um espiral. E com base numa erupção desmedida e descriteriosa de palavras brotadas da ambiência atual de minha pesquisa, vislumbrei quatro espirais se formando e formando um espiral maior, macro. Comecei as escrituras espiraladas com base na afinidade entre o conjunto dos termos componentes dos espirais.

Também propus para cada espiral uma ordenação, bastante tranquila e passível de desordenação das palavras componentes, as quais se ordenam do núcleo (centro de cada espiral) até a ponta (parte mais aberta da espiral que flui em direção à próxima). Sobre estes, discorro sucintamente a seguir.

O espiral dos **sujeitos-lócus**[311] me parece o mais familiar, o mais humano, aquele de onde posso falar com propriedade e sem rodeios; de onde a fala é macia, carinhosa, íntima, amiga, tranquila e apaixonada. Neste espiral enxergo de perto e a distancia pessoas e lugares que sempre perpassarão pela pesquisa. Apesar de não haver qualquer desejo de hierarquia ou dominante entre os espirais, parece que sem este especificamente, faltaria o fôlego à pesquisa. Ele se compromete e está entranhado com minha existência, minha arte. Vai além.

O espiral de **processo de criação**[312] traz a chama criadora, traz pra dentro da pesquisa o tesão do criar, o recorte e as escolhas artísticas dos criadores que comigo constroem uma caminhada coletiva. A licença da insanidade, da liberdade, do desmedido e do surreal instaurado no devir arte. Sem ele, seríamos todos uns chatos. Seríamos um labor rotineiro de

[311] Verbetes componentes do espiral dos sujeitos-lócus (do núcleo a ponta): Gláucio, educação, Flávia, dança, Moderno, fundadores, Companhia Moderno de Dança, Espaço Companhia Moderno de Dança.

[312] Verbetes componentes do espiral de processo de criação (do núcleo a ponta): processo, intérprete-criador, coreógrafa, laboratório, transfiguração, criação, coletivizar, cópia e repetição.

reproduções. Ele nos dá atitude. Joga-nos no desconhecido. Movimenta os sujeitos-lócus da pesquisa.

Há de se conhecer, também, o **espiral dos conceitos**[313]. Termos, noções, invenções! Que sejam! Percebo como os mais profundos discursos sussurrados, por vezes tímidos. Eles estão ali...colados! Impregnam. São muito moventes e além de fazerem mover, se movem pelas demais vizinhanças compartilhadas no espiral. Acredito que dão cara, cor, identificações, texturas à pesquisa! Brotam do coletivo-individual e a ele próprio devolvem gás e ânimo.

Por fim, e não menos importante, o **espiral do trajeto**[314]. Esse apresenta uma possível caminhada para a pesquisa. Algumas escolhas já premeditadas, algumas pistas de querências e desejos intuitivos. Nada concreto. Tudo movediço. Entranhado nos demais espirais, os quais garantem motricidade a este trajeto, assim como sinalizam a escuta e apontamentos para bruscas mudanças, pausas, regressos e possibilitam a flexibilização de escolhas e rupturas.

Disposta a dar corpo aos espirais e desdobrar cada um dos seus componentes, decidi eleger um ponto de partida. Inicio pelo espiral dos **sujeitos-lócus.** Fazem parte dele os seguintes verbetes[315]: **Gláucio, educação, Flávia, dança, Moderno, fundadores, Companhia Moderno de Dança, Espaço Companhia Moderno de Dança.**

Nas linhas a seguir, discorro acerca do verbete propagador[316] **Companhia Moderno de Dança***,* considerando que ele é o primeiro que chega, o primeiro que propaga as múltiplas dimensões e camadas do objeto de minha pesquisa do doutorado. Ao iniciar por ele, me permiti alguns vasculhos em suas dobras, ou seja, nas dobras da própria palavra. Ao

[313] Verbetes componentes do espiral dos conceitos (do núcleo a ponta): dissecação artística, imanência, corpo imanente, dança imanente, multiplicidade, visibilidade, metalinguagem, rizoma, organicidade, técnica, dança contemporânea, poética.

[314] Verbetes componentes do espiral do trajeto (do núcleo a ponta): poéticas, caminhos, diálogos, fronteiras, análise crítica, diários, criação, encenação, livro-obra, pós-moderno.

[315] Termo proposto na disciplina **Movimento criador do ato teórico**, ministrada pelas docentes Ivone Xavier e Wlad Lima, no programa de pós-graduação em Artes da UFPA. Reconheço a proposição do verbete como estratégia de ponto de partida para uma escritura em processo, a qual requer um olhar atento a reconhecer e convocar noções e/ou conceitos com os quais o pesquisador opera em sua pesquisa.

[316] Propagadores são os verbetes que permeiam toda a escrita por evocarem a presença de suas principais identificações, as quais propagam, difundem, assinalam, distinguem, apontam, diferenciam, reconhecem, espalham, nomeiam naturezas de primeira ordem sobre o objeto pesquisado.

vasculhar, percebi que havia "dentro" algo que se lançava em minha direção e que me tomava para que eu pudesse falar um pouco sobre. Talvez uma dobra. Uma dobra bem exposta, NADA DOBRADA. Ela se encontra inscrita e ao mesmo tempo explícita, compondo o verbete **Companhia Moderno de Dança**. Ela é, na verdade, a origem deste verbete. Refiro-me à palavra **Moderno**. E é sobre ela que optei escrever neste texto. Sobre o **Moderno** da **Companhia Moderno de Dança**.

Para tecer as nuances dissertativas acerca de **Moderno,** elegi três pilares, isto é, a noção de **casa** (BACHELARD, 2008), **escritório** (SALLES, 2008) e o que engendra, amarra e dá corpo a essas noções, aquilo que chamo de **discursos poéticos**[317] dos artistas da CMD. Unidos sem uma ordem ou hierarquia, estes três pilares fazem brotar do verbete **Moderno** questões muito singulares que se encontram no cerne das poéticas da companhia e por esta razão me interessa vasculhar e caminhar um pouco neste terreno.

> Entre março de 1999 a outubro de 2015, a 'casa Moderno' se tornou minha segunda casa, de fato, onde lá foi construída minha família Moderno de dança. Onde pude erguer-me como profissional e ser apaixonada pela profissão que escolhi. Hoje olho para traz e vejo o quanto valeu a pena. Construí amizades sólidas como rochas, realizei sonhos que fora de lá poderiam ter sido mais difíceis e não sucedidos. Construí uma família baseada com árduo trabalho, não somente de equipe, mas de amigos, irmãos, compadres, padrinhos, afilhados, sobrinhos e filhos. Um laço que é mais forte que os laços de sangue. Olho pra trás e faria tudo outra vez. Por aqueles que me ensinam até hoje o verdadeiro sentido da palavra COMPANHIA.[318]

Moderno[319] foi o nome de uma escola centenária da cidade de Belém do Pará. A Sociedade Civil Colégio **Moderno** ou, simplesmente, colégio **Moderno**. Uma escola considerada por muitos como vanguardista e à frente de seu tempo. Primeira instituição de ensino formal a admitir turmas mistas com homens e mulheres em Belém.

Em janeiro de 1997, a instituição passou a agregar em seu espaço as duas pessoas responsáveis pela gestação daquilo que após 5 anos seria chamada de **Companhia Moderno de Dança**.

---

[317] Termo criado por mim para abarcar os depoimentos frutos de conversas com alguns dos artistas partícipes da companhia. Pretendo avançar um pouco mais no sentido que a palavra **poéticos** tem para minha pesquisa, pois, neste momento, me parece anunciar algo como um devaneio, desejo, criação. No entanto, percebo isto apenas como uma hipótese bastante embrionária.

[318] Danielly Vasconcellos, uma das fundadoras da Companhia Moderno de Dança. Discurso poético concedido em 11/10/2017.

[319] A Sociedade Civil Colégio Moderno foi fundada no ano de 1914 e deixou de existir no ano de 2018, quando passou a se tornar Colégio Universo, unidade Moderno.

Ele.....sisudo, competente, diretivo, proativo, focado. Seu nome é trabalho. Professor, educador, gestor, pedagogo. Tem nas palavras seu grande poder, sua potência de construir e propagar saberes. Ele convoca a união, o laço, a família. Seu nome é Gláucio.

Ela....gentil, apaixonada, responsável, organizada, disciplinada. Seu nome é dança. Artista, professora, bailarina, criadora. Tem na arte seu grande poder, sua potência de gerar conhecimento e estimular pessoas. Ela convoca a paixão pela arte, a transformação pelo movimento, o conhecimento de si pela dança. Seu nome é Ana Flávia.

Estes dois sujeitos estiveram lá, em 1997, no colégio **Moderno**, unidos pela educação e pela arte do movimento. Juntos, em novembro de 2002, fundaram com mais um coletivo de 6 pessoas[320], a **Companhia Moderno de Dança**, na justa homenagem à casa **Moderno**, àquele espaço que abrigou por 13 anos as iniciativas destes jovens de fazer dança de uma maneira diferente, singular.

> [...] todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa. [...] a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir paredes com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção, ou, inversamente, tremer atrás de um grande muro, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. (BACHELARD, 2008, p. 200).

Moderno é, foi, inicialmente, uma casa. Tão casa porque abrigava sua companhia nos feriados, nas caladas, com cômodos, luz, água, em troca do fazer a dança em nome do conhecimento, da arte, da educação, do homem. "[...] a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz", (BACHELARD, 2008, p. 201).

Aos poucos, concomitantemente ao ser casa, tornou-se espaço de criação, escritório. Tão espaço de criação porque ali se construíam os devaneios artísticos, os processos, os procedimentos, as linhas, os movimentos... "O termo escritório está sendo usado em referência a qualquer local de trabalho, independentemente do nome que receba: ateliê, estúdio, redação, sala etc." (SALLES, 2008, p. 47).

Ao longo de 15 anos de trabalho, a **Companhia Moderno de Dança** sempre pôde carregar em si a relação com sua casa-escritório. Dentre tantos outros, somos e fomos uma companhia do **Moderno**. Somos o **Moderno**. O povo do **Moderno**. A galera do **Moderno**. Os meninos do **Moderno**. Assim como já fomos Corpo Coreográfico os **Modernos**, Banda de Dança **Moderna**, Grupo de Dança **Moderna** em Cena, **Moderna** Companhia de Dança,

[320] Danielly Vasconcellos, Ercy Souza, Feliciano Marques, Luiza Monteiro, Nelly Brito e Wanderlon Cruz

Companhia **Moderna** de Dança, Companhia de Dança **Moderna**, Academia de Dança **Moderna**, Corpo de Baile os **Modernos**, e tantos outros nomes que já foram motivo de alguns constrangimentos e muitas risadas.

> Poderíamos dizer que esse espaço é o artista, na medida em que retrata seus gestos. De uma certa forma, seu modo de ação deixa registros ou inscreve-se nesses locais, assim como acontece em suas "caminhadas". Cada artista escolhe seus instrumentos de trabalho e, principalmente, o modo como esses podem ser acessados. A constituição do espaço, que envolve uma organização de natureza estritamente pessoal, mostra-se como um dos índices da constituição da subjetividade desse artista ao longo do processo de criação. O espaço se amolda a sua vontade e em função das obras em construção. A forma como cada um se apropria de seu espaço fala de sua obra em construção e do próprio sujeito. Podemos, assim, compreender o modo como o artista relaciona-se com esse espaço como uma forma de obtenção de conhecimento sobre a obra em construção, sobre aquilo que o artista quer e sobre ele mesmo, pois nesse sentido o espaço pode ser visto como uma exteriorização da subjetividade. (SALLES, 2008, p. 51).

Na fusão casa-escritório, **Moderno** dava abrigo e permissão aos artistas da companhia a conviverem em arte. Artistas, irmãos. Em diálogos, processos, caminhos, misturas. Um coletivo de muitos que transitaram por ali, e que por ali construíram histórias em companhia. Em dança. Na morada. No abrigo. Da troca. Na toca. Da escuta. Da partilha. "[...] da possibilidade de desenvolver artisticamente minha criatividade e o amor pela troca em 'salas de ensaio', de desenvolver afetos junto aos amigos-irmãos que hoje são meus pares e ímpares"[321]. Da "[...] parceria que transcende as paredes da sala de dança. Partilhar dores, alegrias, filosofias e calendários faz com que a minha dança vire nossa dança. A da vida!"[322]

> O escritório abriga trabalho físico e mental, e guarda um potencial de criação, à medida que oferece possibilidade de armazenamento de objetos e instrumentos, com poder de gerar outras obras. Considerando-se esse espaço para além dos limites físicos, envolve a memória e o imaginário do artista, assim como seu corpo gravado com toda sua história e suas buscas. (SALLES, 2008, p. 54).

Desde sua fundação, a CMD pôde acompanhar e atuar nas mais diversas transformações do espaço **Moderno**. Quando ali chegamos, encontramos abrigo no Núcleo de Artes e Esportes do Colégio Moderno. Naquele momento, dispúnhamos, efetivamente, de uma sala de ensaio, uma sala de dança que era utilizada por toda a comunidade escolar e nós (em nossos dias de ensaio e quando mais precisássemos).

---

[321] Ercy Souza, intérprete-criador e um dos fundadores da Companhia Moderno de Dança. Discurso poético concedido em 11/10/2017.

[322] Deborah Lago, intérprete-criadora da Companhia Moderno de Dança. Discurso poético concedido dia 11/10/2017.

Foram pelo menos três fases pelas quais passou aquele nosso espaço. Em todas elas pudemos de fato “arregaçar as mangas” com fins de modelar a casa-escritório de acordo com nossas necessidades artísticas, e claro, com extrema parceria e apoio da gestão e comunidade escolar.

> O artista cria condições para que o espaço seja um lugar que possibilite a produção. Assim como os interesses e buscas do artista se
>
> modificam, os escritórios se transformam. Espaço é, sob esse ponto de vista, transitório; no sentido que está sempre se constituindo em função do que está sendo feito e do que se quer fazer. Novas organizações são, muitas vezes, associadas a buscas renovadas. As alterações agem como se fossem índices do modo como se dá a inter-relação entre o artista e seu grande projeto, assim como, entre as obras em construção e o mundo externo. (SALLES, 2008, p. 51-52).

“É preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num canto do mundo” (BACHELARD, 2008, p. 200).

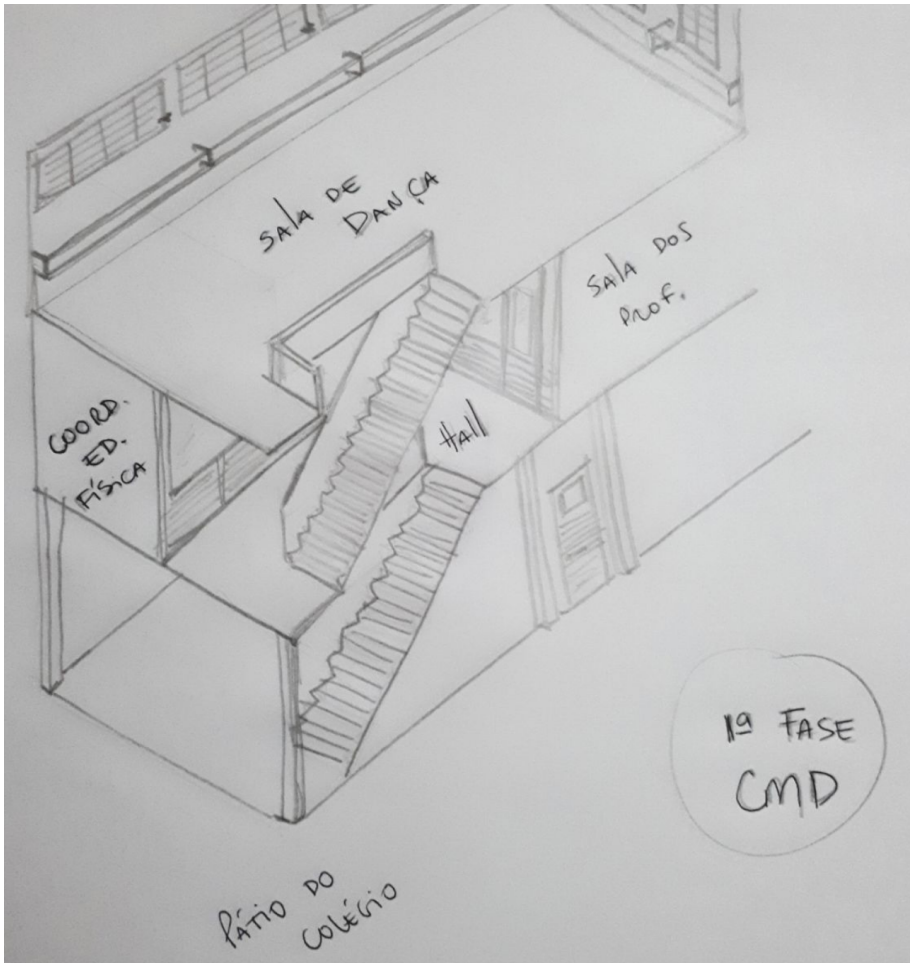


Imagem: Núcleo de Artes e Esportes do Colégio Moderno – 1ª fase

Fonte: Wanderlon Cruz[323]

[323] Um dos fundadores da Companhia Moderno de Dança.

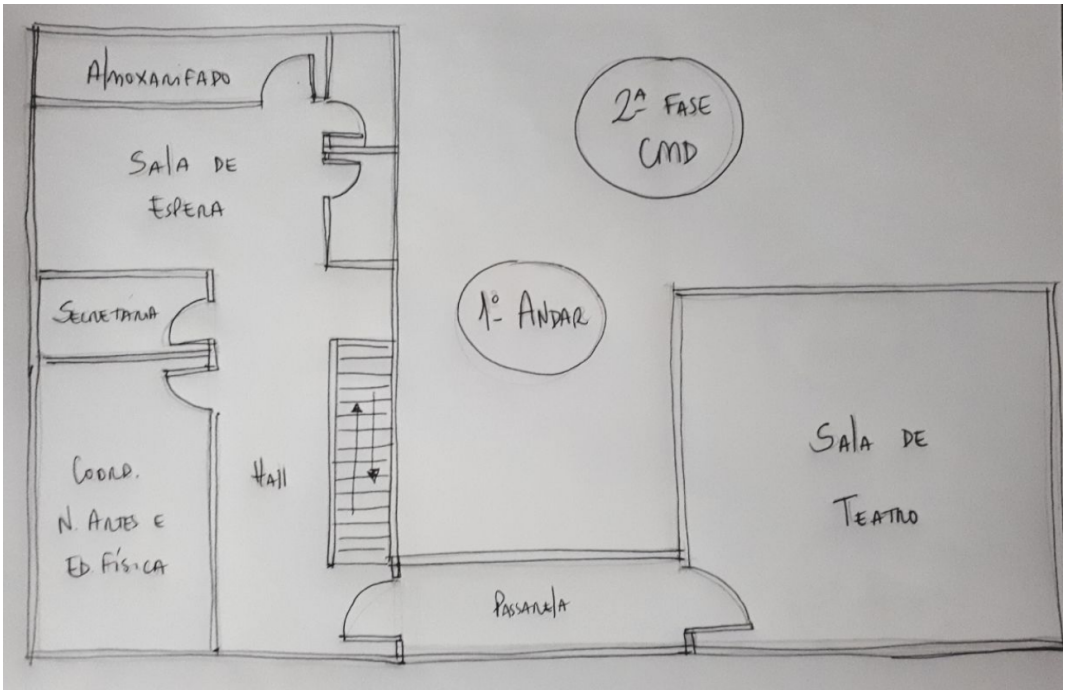


Imagem: Núcleo de Artes do Colégio Moderno – 2ª fase (1º andar)

Fonte: Wanderlon Cruz

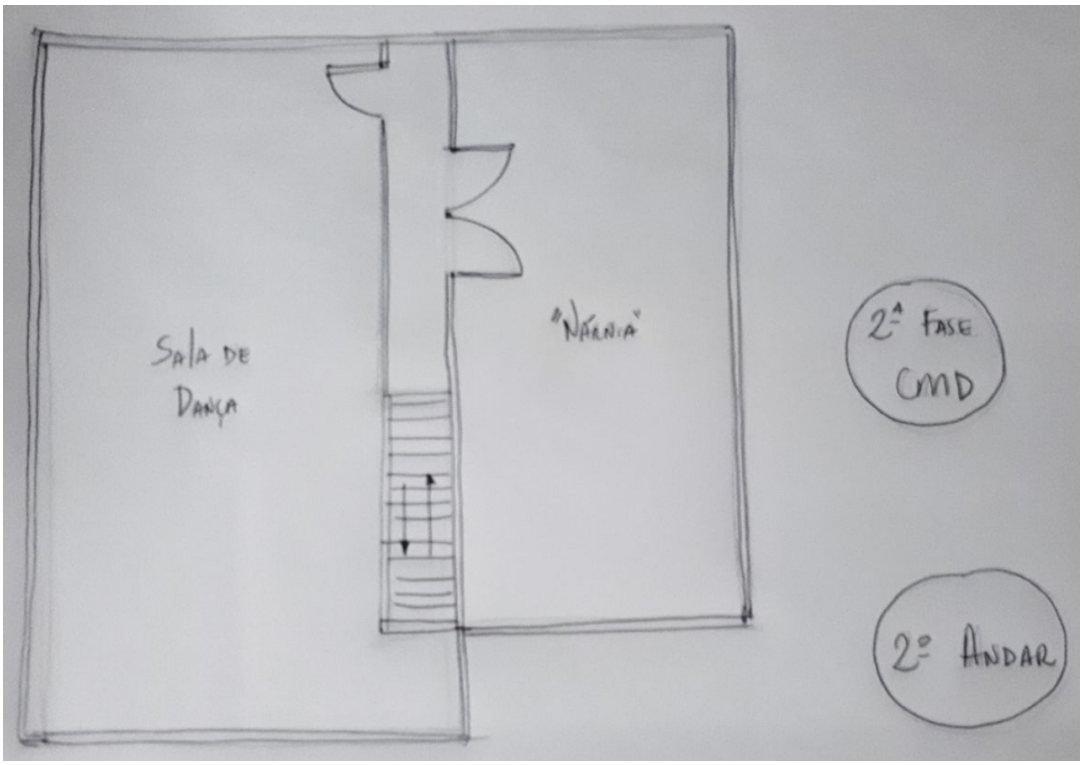


Imagem: Núcleo de Artes do Colégio Moderno – 2ª fase (2º andar)

Fonte: Wanderlon Cruz

> Nascer dentro do Colégio Moderno possibilitou produzir e estudar com afinco a arte que defendemos. Mil possibilidades eram criadas e produzidas naquele local, possibilitando assim um amadurecimento do trabalho executado, não apenas na arte, mas na vida como um todo[324].

Ser **Moderno**, atualmente, já é um pouco dolorido, distante. Não estamos mais nesta casa desde o segundo semestre de 2015. Nossas paredes foram quebradas, espaços refeitos, reformados, redimensionados. Salas de aula no lugar dos espaços de criação, da casa-escritório. Nada do que havia existe mais.

Imagem: Sala de Dança do Colégio Moderno

Fonte: Ana Flávia Mendes

> Em meio à poeira, roupas velhas, armários gigantes embutidos, tipitis, pedaços de tecido de todos os tamanhos possíveis, malas, sacos pretos de cadáver, figurinos antigos e elementos cênicos já usados, havia alegria, união e respeito. Um dia de trabalho era um dia de vivência em companhia, de aprendizado. Não tenho noção da quantidade de experiências que tive ali como intérprete criadora. Chorei, sorri, gargalhei, briguei, amei, dormi, caí, suei, gritei, refleti e DANCEI! Acredito que a maioria dos bailarinos da CMD acreditem que conhecem cada canto daquela antiga sala, barras retorcidas e espelhos rachados, quantas mudanças...físicas, estruturais e de vida. Agradeço a nossa antiga casa por todo aprendizado de vida que tive ali. Dá

[324] Tarik Coelho, produtor da Companhia Moderno de Dança. Discurso poético concedido em 11/10/2017.

> uma angústia em saber que aquele espaço não mais existe, fisicamente, não tem como ser visitado presencialmente. Ficam as lembranças...saudade...[325]

Estamos noutro espaço. Somos ainda a Companhia Moderno de Dança, e esse, dentre outros motivos, me estimularam a escrita deste texto, me movem a buscar compreender, refletir, acerca das tramas deste **Moderno** naquilo que fomos e ainda somos enquanto artistas, companhia, como forma de ir caminhando em nossos processos criativos conscientes de um passado ainda muito presente e que sempre estará permeando as poéticas da Cmd, pois

> Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais nenhum sótão, mesmo quando a água furtada desapareceu, ficará para sempre o fato de termos amado um sótão, de termos vivido numa água-furtada. Voltamos a esses lugares nos sonhos noturnos. E esses redutos têm valor de concha. (BACHELARD, 2008, p. 203).

> Por consequência, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores de onirismo consoante. Não é mais em sua positividade que a casa é verdadeiramente "vivida", não é só na hora presente que se reconhecem os seus benefícios. O verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova. (BACHELARD, 2008, p. 201).

REFERÊNCIAS:

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

SALLES, Cecília. **Redes da criação**. São Paulo: Horizonte, 2008.

[325] Luiza Braga, intérprete-criadora da Companhia Moderno de Dança. Discurso poético concedido em 11/10/2017.

O PROJETO MÁGICO DE NÓS: UMA PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE EM BELÉM DO PARÁ

Bárbara Lobato Batista

Graduação em Licenciatura em Música (UFPA)

RESUMO

Em Belém do Pará existem bandas e artistas que produzem e divulgam seus materiais musicais de forma independente. E neste trabalho é considerada produção musical independente qualquer material sonoro produzido longe das grandes gravadoras e que são os integrantes dos grupos musicais que subsidiam essa produção. O projeto Mágico de Nós, objeto de estudo desta pesquisa, exerce atividade na cidade de Belém e está produzindo seus primeiros materiais musicais de forma independente, com a pretensão de adentrar ao cenário musical da cidade. É objetivo principal desta pesquisa, investigar os aspectos que caracterizam o processo de produção musical independente deste projeto. A pesquisa se desenvolverá considerando os caminhos propostos pela etnomusicologia. A coleta de dados feita principalmente através de pesquisa bibliográfica e entrevista semiestrutura com o mentor do projeto. Com essa pesquisa pretende-se desenvolver material cientifico sobre mais uma prática musical existente em Belém e através de uma perspectiva etnomusicológica, fornecer interpretações, explicações e problematizar questões sobre o estudo da música e do homem em uma prática musical específica, sobre as ideias que o músico têm sobre o fazer musical, sobre criação musical e a música propriamente dita.

Palavras-chave: Projeto Mágico de Nós. Produção musical independente. Prática musical no Pará.

ABSTRACT

In Belém do Pará there are bands and artists that independently produce and publish their musical material. And in this work is considered independent musical production any sound material produced away from the great record companies and that are the members of the musical groups that subsidize this production. The project Magico de Nós, object of study of this research, is active in the city of Belém and is producing its first musical materials independently, with the pretension of entering the musical scene of the city. It is the main

objective of this research to investigate the aspects that characterize the independent musical production process of this project. The research will develop considering the paths proposed by ethnomusicology. The collection of data made mainly through bibliographic research and semistructure interview with the project mentor. This research intends to develop scientific material on one more musical practice existing in Belém and through an ethnomusicological perspective, to provide interpretations, explanations and problematizing questions about the study of music and man in a specific musical practice, on the ideas that the musician have about making music, about musical creation and music itself.

Keywords: Magical Design of Nodes. Independent musical production. Musical practice in Pará.

INTRODUÇÃO

Os avanços tecnológicos desencadearam várias transformações no mundo. A tecnologia foi se desenvolvendo até se alojar em nosso cotidiano. Desde que a tecnologia entrou radicalmente em nossas vidas, a partir das últimas décadas do século XX, produzimos, vendemos, consumimos, pensamos, agimos, nos relacionamos de maneira diferente.

O acesso facilitado a equipamentos eletrônicos, de gravação de áudio e vídeo, faz com que haja várias possibilidades de gravação e produção para músicos e artistas incipientes e veteranos que não têm a oportunidade de seus materiais fonográficos serem produzidos por uma grande gravadora. Atualmente, os artistas podem, através da internet, divulgarem seus trabalhos, de forma gratuita ou não, utilizando plataformas de áudio, vídeo, sites e redes sociais, entre outras possibilidades.

Atualmente a presença da produção musical independente no Brasil é expressiva no mercado fonográfico do país. O número de produções independentes chega a ser maior do que a produção das grandes empresas do ramo musical. Bandas e artistas independentes arcam com os custos das gravações e produções de suas músicas, divulgam e distribuem seus materiais pela internet, organizam e produzem seus próprios shows. E, todos os dias, um projeto musical surge e logo cria os seus perfis nas redes sociais, buscando estratégias para se fazer presente e notável no meio de tantos outros artistas, lutando pelo mesmo espaço.

Em Belém do Pará, como no Brasil, existem bandas e artistas que desenvolvem seus trabalhos de forma independente, arcam com os custos de gravações e produções e divulgam

seus materiais valendo-se das facilidades que a tecnologia oferece. Além de organizarem eventos onde os mesmos se apresentam, em cooperação com outros projetos que buscam o fortalecimento da cena independente da cidade.

O objetivo principal desta pesquisa foi o de investigar os aspectos que caracterizam o processo de produção musical independente do Projeto Mágico de Nós. Os específicos foram: fornecer informações contextualizadas sobre o cenário musical independente em Belém do Pará; averiguar que ideias o mentor do Projeto Mágico de Nós tem sobre o fazer musical; descrever o processo de produção musical independente do Projeto Mágico de Nós.

O projeto musical Mágico de Nós exerce atividade na cidade de Belém desde Julho de 2017 e está produzindo seus primeiros materiais musicais de forma independente. Como mentor, cantor e compositor no projeto, Tiago Rocha, arca com todos os gastos com gravação e produção das músicas. O primeiro trabalho está sendo gravado e produzido em um Homestudio existente em Belém.

A coleta de dados foi feita principalmente a partir de pesquisa bibliográfica e através de entrevistas semiestruturadas com o mentor do projeto Mágico de Nós. Algumas sessões de gravação do projeto foram acompanhadas, gerando informações e documentos visuais para a pesquisa.

A PRODUÇÃO MUSICAL INDEPENDENTE

No Brasil, apesar de não ser considerado um pioneiro da produção musical independente, Antônio Adolfo, que em 1977 lançou o disco “Feito em Casa”, é citado por muitos como uma referência nesse contexto, pois, o seu lançamento apresentou, pela primeira vez no país, o desenvolvimento de uma cena musical independente e autônoma, levando em consideração a fase pela qual a organização da indústria fonográfica do país estava passando. Esta reorganização impulsionou vários artistas a optarem por produzirem seus materiais de forma independente.

Segundo Vicente (2005), até o final da década de 70 o Brasil estava em um período de constante expansão mercadológica, o que estimulava as maiores indústrias, melhor organizadas e sempre beneficiadas pelos incentivos fiscais à produção fonográfica brasileira, a acolherem um leque de estilos e gêneros musicais urbanos que surgiam, não gerando, assim, necessidade de se desenvolver uma grande cena independente.

Por volta dos anos 80 o país passa por uma crise econômica que afetou vários setores, inclusive o da indústria fonográfica, que se tornou ainda mais seletiva, não oferecendo oportunidades para uma porcentagem significativa de projetos musicais, que almejavam gravar suas músicas.

Sobre esse momento, Vicente (2005, p. 3) afirma que "uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria quanto como única via de acesso ao mercado disponível para um variado grupo de artistas."

Na década de 90 o Plano Real promove uma estabilidade econômica ao Brasil, possibilitando que o avanço tecnológico se tornasse cada vez mais acessível à população. O barateamento e a facilidade de aquisição de equipamentos eletrônicos, entre esses, microfones, mesas de mixagem, interfaces de áudio, instrumentos musicais, entre outros, gerou condições e possibilidades para a produção musical independente.

Nas décadas de 80 e 90 do século passado, a inovação tecnológica propiciou o barateamento do processo de produção musical, assim, possibilitou o aumento do número de gravadoras e artistas independentes, desencadeando uma reestruturação do mercado fonográfico brasileiro. Entre os fatores favoráveis à produção musical independente estão a redução, em termos de quantidade, tamanho e custo dos equipamentos necessários para a gravação e produção de discos:

> Com o aumento da acessibilidade à tecnologia, fica claro que o artista que antes desembolsaria grandes quantias em dinheiro para gravar o seu disco, vê como uma possibilidade melhor, investir em equipamentos para gravação, montando o seu próprio estúdio em casa ou escritório *(homestudio)* que, em suma, é um ambiente de produção musical que utiliza diferentes tecnologias para conceber um determinado produto musical (SILVA, 2015, p. 18).

Nos anos 90 a cena musical independente brasileira se mostrou forte o suficiente para se sobrepor a grande indústria nas tarefas de análise, formação e gravação de novos artistas, e o surgimento das novas tecnologias não foi o principal fator para que isto acontecesse. A crise da indústria teve um papel decisivo, por conta dela o sertanejo e a música romântica foram privilegiados desde o final dos anos 80, e artistas da MPB e do rock, ou que não demonstravam grandes possiblidades de venda, eram rebaixados. Entre os artistas que surgiram de maneira independente estão: Tim Maia, Belchior, Tetê Spíndola, Quarteto em Si, na MPB e, no rock, Raimundos e Sepultura, entre muitos outros que só conseguiram gravar seus discos sendo estes por eles bancados (VICENTE, 2005, p. 7).

Em Belém do Pará a produção musical independente começou a ser praticada nas últimas décadas do século XX e, a partir dos anos 90, se tornou mais evidente. Sobre os primórdios da produção musical independente em Belém, Silveira aponta que:

> os processos ocorridos na cidade ocorreram de forma semelhante, todavia em um ritmo mais lento ou, ainda, podendo-se afirmar, com um atraso em relação aos grandes centros do Sudeste e Centro-Oeste do país, principalmente. Acredita-se que "fatores logísticos" como a distância geográfica dos grandes centros, o acesso mais demorado às NTIC's e os altos custos de deslocamento possam ter influenciado nessa demora (2013, p. 16).

Igualmente ao modo como o cenário da produção musical no mundo se desenvolveu, em Belém o cenário passou e continua passando pela popularização de *Hardwares* e *Softwares* de produção musical, a diminuição de quantidade e de tamanho dos equipamentos, a redução dos custos para se produzir, entre outros fatores envolvidos na evolução da produção musical em âmbito global. Contudo, com suas particularidades, no Pará, principalmente em Belém, a produção musical independente foi evocando suas próprias características, sem deixar de seguir as mudanças ocorridas no macro ambiente (SILVEIRA, 2013, p. 16).

Com novas maneiras de se produzir e distribuir material fonográfico, emerge no cenário musical paraense no ano de 2000, o *Tecnobrega*[326] e suas variações. Este sendo um dos principais exemplos de produção musical independente em Belém do Pará visto por alguns pesquisadores, até como um mercado de produção musical. E outros gêneros e estilos musicais se beneficiaram com as facilidades trazidas pelas NTIC's para a produção musical independente em Belém

Neste trabalho, é considerada produção musical independente qualquer material sonoro produzido longe das grandes gravadoras, as chamadas *majors,* e que são os integrantes das bandas e artistas que subsidiam essa produção. As ações em volta dessa produção musical - divulgação, shows, produção de material visual e audiovisual, sendo subsidiado pelo próprio artista, sem apoio de grandes empresas, também se inserem na definição de produção musical independente aqui adotada.

Vale ressaltar que em alguns momentos o termo independente

[326] Ou *tecnomelody*, é um gênero musical popular paraense surgido no inicio dos anos 2000. Originado da fusão entre música brega e a música eletrônica, tendo a tecnologia como elemento primordial para o seu desenvolvimento. Deriva de ritmos como o Carimbó, Siriá, Lundu e outros gêneros populares como o calypso e a guitarrada, inserindo batidas eletrônicas e sintetizadores.

> pode assumir um sentido extremamente ideológico, representando o valor artístico da música sobre o valor econômico. Ela é uma bandeira sobre a qual muitos artistas independentes se unem para se oporem ao domínio capitalista das *majors* (VIVEIRO e NAKANO, 2008, p. 9)

O PROJETO MÁGICO DE NÓS

O Mágico de Nós é um projeto musical autoral independente atuante em Belém do Pará, criado em Julho de 2017. Com influencias da chamada *Nova MPB, do Indie Rock e do Folk,* mas não se restringindo a esses gêneros, busca agregar diversas sonoridades, estéticas e ideias às suas produções durante a sua trajetória.

Criado com a missão de propagar, através da música, mensagens que de alguma forma pudessem resgatar o que há de melhor nas pessoas, o projeto carrega como principal mensagem que "cada um de nós possui um mágico interior desatador de nós, capaz de superar limites, ser mais forte e melhor a cada dia".

O mentor do projeto é Tiago Rocha, compositor das canções trabalhadas no projeto e rege o desenvolvimento dos arranjos musicais. Formado em Publicidade e Propaganda pela Unama, no ano de 2015, atualmente trabalha na equipe de Marketing de um Clube Social, na área de Design Gráfico. Como cantor e compositor carrega consigo o sonho de viver de música. Com o projeto Mágico de Nós pretende lançar sua carreira e ganhar espaço na cena musical de Belém para, posteriormente, viajar pelo Brasil fazendo shows, apresentando e divulgando suas canções.

O mentor do projeto estudou por alguns meses bateria e canto em uma escola de música. Porém, raramente, se debruçou em estudar "teoria musical", técnicas de composição ou se aprofundou em fundamentos da harmonia. Suas composições são essencialmente intuitivas. Segundo Merriam (1964, p. 184) "os compositores podem ser indivíduos casuais, especialistas ou ainda grupos de pessoas, e suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral".

De acordo com Béhàgue (1992, p. 6) "o próprio fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor. Portanto, o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas multíplices dimensões sócioculturais, e estético-ideológicas". Dessa forma, antes de abordarmos o processo de produção musical do projeto Mágico de Nós, vamos expor algumas questões referentes ao mentor do projeto e suas criações musicais.

A trajetória musical de Tiago Rocha inicia quando aos 17 anos cria uma banda com um colega do ensino médio, chamado Dariel Thieres. Nesse momento Tiago põe em prática as suas primeiras atividades musicais voltadas para a execução e composição. A banda era composta por duas pessoas e as músicas eram gravadas em um gravador de fita:

> Na época em que eu estudava no ensino médio, conheci um colega que gostava muito de música, ele cantava, tocava violão e fazia algumas músicas. A gente se juntou pra formar uma banda, que se chamava 'Free Way' [...] era só eu e ele, e naquela época eu não sabia tocar absolutamente nada, mas eu sabia batucar. [...] Peguei um cabo de vassoura, quebrei no meio e fiz duas baquetas, peguei aqueles latões de cimento e pintei de laranja o latão e as baquetas e eu batucava uma batida pra compor uma música junto com o meu colega. [...] Nessa época eu tinha muita vergonha de cantar, eu acreditava que não sabia cantar. [...] (Tiago Rocha, entrevista realizada em 19.12.17).

Tiago começa a compor suas primeiras canções com o irmão, chamado Felipe Rocha e nesse período se empenhou em aprender um instrumento, então começou a estudar bateria. Exercitou suas habilidades tocando em uma igreja. Quando aprendeu a tocar violão começou a compor sozinho.

Em Maio de 2014, com Samanta Kunst, uma amiga, fundou a banda chamada Chuvas e Cata-ventos, para compor a banda convidaram músicos próximos, Nathália Lobato, Daniel Sant'Ana e Augusto Trajano. A banda teve um EP e dois *singles* gravados, porém, apenas um dos singles foi lançado, pois a banda se desfez antes que o segundo *single* pudesse ser lançado. Tiago conta que foi na banda que o desejo de expor suas composições apareceu:

> foi no Chuvas e Cata-ventos que eu comecei a perder o medo e o desconforto de cantar em público Percebi que o que eu queria fazer era sair da bateria e ir para a frente da banda, queria estar com o violão na mão e poder transmitir ideias cantando (Tiago Rocha, entrevista realizada em 19.12.17).

A partir daí começou a expor suas composições na banda, até que o grupo musical encerrou suas atividades em Março de 2017. Para suprir a necessidade de continuar cantando e apresentando suas composições, alguns meses depois, em Julho de 2017, decidiu desenvolver seu trabalho solo, intitulado Mágico de Nós.

Ao ser indagado sobre o seu processo de composição, o mentor do projeto fala do período em que começou a aprender a tocar violão:

> Quando eu estava começando a tocar ainda escrevia primeiro as letras e depois musicalizava, e em alguns momentos em que eu estava tocando o violão e executava uma sequencia de acordes aleatória, surgia uma melodia e aí eu começava a cantarolar, fazer vocalizes, e então, [...] eu ia compondo a letra (Tiago Rocha, entrevista realizada em 19.12.17).

Sobre o seu processo criativo atual o mentor narra:

> Ultimamente, eu tenho feito a melodia inicial e desenvolvendo melodia e letra simultaneamente. Outra maneira que uso pra compor é escolher uma música que eu gosto muito [...] e usar os acordes dessa música. Mudo a sequencia dos acordes e desconstruo ela. Às vezes eu toco a sequencia exatamente igual, mas eu crio uma melodia e um ritmo e assim surge uma nova música (Tiago Rocha, entrevista realizada em 19.12.17).

Sobre as composições criadas até aqui e que farão parte do primeiro EP do projeto, o compositor expressa:

> As composições foram influenciadas por sentimentos, por conflitos internos que eu estava passando no momento em que as criei [...], representam uma guerra entre medo e esperança, entre acreditar e não acreditar. E os estados em que eu estava eram melancólicos, e outros, esperançosos. Então, quando eu parava para refletir sobre o que eu estava sentindo, despertava em mim a vontade de escrever, até para me livrar daqueles sentimentos (Tiago Rocha, entrevista realizada em 19.12.17).
>
> Eu acho que música é você sentir, sabe? É você experimentar. Eu sou uma pessoa que no momento não entende muito de teoria musical, mas o que eu vou fazendo eu vou sentindo. E aí, músicas vão surgindo (Tiago Rocha, entrevista realizada em 19.12.17).

Podemos perceber alguns traços de técnicas composicionais utilizadas pelo mentor do projeto Mágico de Nós. Merriam (1964) aponta que:

> As técnicas de composição incluem pelo menos o seguinte: a re-elaboração de velhos materiais, a incorporação de material velho ou emprestado, a improvisação, a re-criação comunal, a criação resultante de uma experiência emocional particularmente intensa, a transposição, e a composição a partir da idiossincrasia individual. A composição de letras (textos) é tão importante quanto a da estrutura sonora (apud BÉHAGE, 1992, p. 184).

Geralmente o projeto se apresenta em formato de voz, violão e guitarra, e o repertório consiste em músicas autorais e *covers*. As *covers* escolhidas são composições de artistas que são referências para o projeto Mágico de Nós, tanto na esfera musical quanto em relação ao posicionamento artístico. Dentre esses artistas estão Rubel e Phill Veras, cujas canções têm influencias da *MPB* e do *Folk,* como exemplo, a música Partilhar de Rubel, com uma letra romântica que fala sobre aproveitar a vida ao lado de quem se ama. Tiago Iorc e ColdPlay, representantes da música pop. The Scientist, canção da banda britânica ColdPlay, é uma música romântica internacionalmente conhecida, tê-la no repertório provoca atenção e interação no público; Outra música do repertório que vale destacar é Tocando em Frente, de Almir Sarte, considerada um clássico da música sertaneja no Brasil e foi gravada pela primeira vez por Maria Betânia, em 1990. Apesar de ser do gênero sertanejo de raiz, a música é apresentada no projeto Mágico de Nós por trazer uma mensagem de melancolia, mas também de esperança e reflexões sobre viver e dar atenção às coisas singelas, além de outras reflexões.

As apresentações do projeto são sempre elogiadas, há um retorno positivo do público em relação às composições e performance vocal do líder do projeto. Uma das possibilidades

que o mentor do projeto se vale para "testar" suas composições e receber *feedbacks* em relação a elas é postar trechos de suas composições na internet, através de uma rede social. A mais utilizada para esse fim pelo mentor do projeto é o *Instagram,* nele é possível publicar fotos e vídeos de até um minuto, então, o compositor publica um vídeo cantando o refrão ou uma estrofe da canção e, posteriormente, recebe comentários dos seus seguidores na sua postagem.

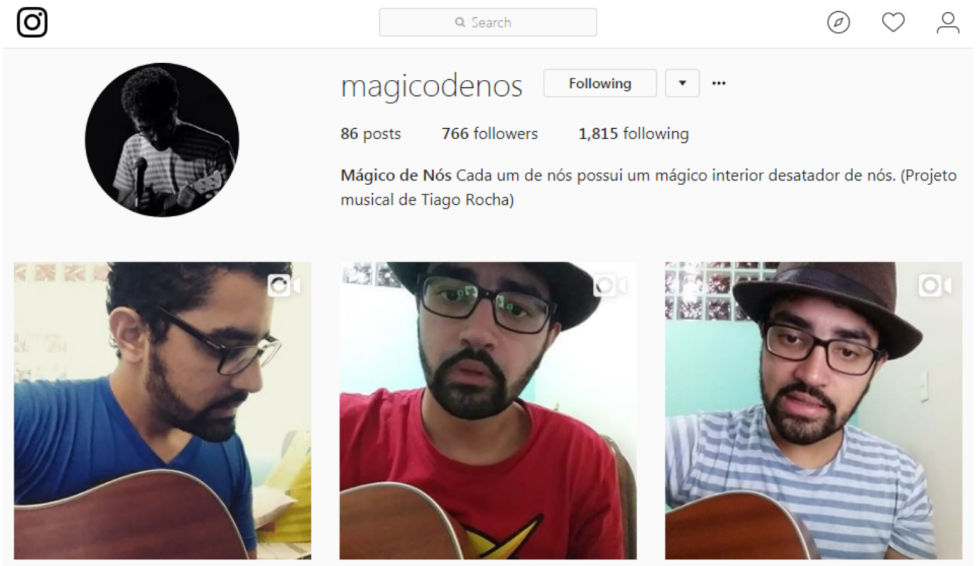


Figura 1: Perfil do projeto Mágico de Nós no *Instagram.*
Fonte: https://www.instagram.com/magicodenos/?hl=pt-br. Acesso em: 03/01/18

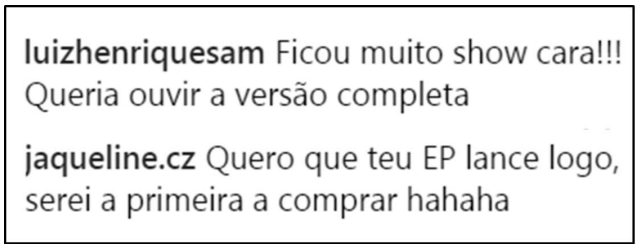


Figura 2: Comentários de seguidores em um vídeo do projeto no *Instagram.*
Fonte: https://www.instagram.com/magicodenos/?hl=pt-br. Acesso em: 03/01/18

Existem vários outros comentários positivos em vídeos com trechos de músicas autorais do projeto Mágico de Nós no *Instagram.* Analisando os retornos positivos tanto pessoalmente, após as apresentações, quanto pelas redes sociais, verificamos que as criações musicais do projeto são bem aceitas.

A etapa de produção fonográfica do projeto Mágico de Nós consiste em criação, produção, divulgação e distribuição do material produzido. A fase de criação é o centro da atividade artística - porém, não somente, pois a criação está presente no momento de produção também, e nessa fase é de suma importância a criatividade do compositor (VIVEIRO e NAKANO, 2008).

O processo de criação musical do mentor do projeto Mágico de Nós já foi abordado anteriormente. Antes de começarem efetivamente as gravações do EP, foi feita a escolha das canções que seriam produzidas. O mentor conta que optou por usar músicas compostas há alguns anos, pois gostaria de "aproveitá-las". E, além disso, "*eu selecionei músicas que eu sabia que iam dar certo, que tinham potencial para dar certo. Escolhi as músicas que iriam tocar as pessoas."* (Tiago Rocha, entrevista realizada em 19.12.17).

As músicas escolhidas foram – "Regressa às tuas Cidades", "Primavera", "Amanhã de Manhã" e "Que absurdo, menina", esta sendo a única composta próxima ao inicio de gravação do EP.

A fase de produção consiste em transformar as composições e as interpretações em formato de áudio. Essa etapa envolve a gravação em estúdio, com auxilio de um produtor, a masterização, entre outros. A interação entre produtor e artista é importante nessa fase, onde ambos colaboram criativamente com ideias para arranjos, interpretações e sonoridades.

Em Julho de 2017 se deu inicio à produção. O EP está sendo gravado e produzido em SoniqueStudio, cujo dono é Moisés Oliveira. O *homestudio* existe desde fevereiro de 2013. O dono é músico profissional, e toca na noite desde 2000. Em 2005 fez um curso de Técnicas de Gravação, no Instituto RioMúsica, no Rio de Janeiro. Trabalhando com áudio há 12 anos, o dono do SoniqueStudio já ministrou vários cursos e *workshops* sobre gravação e edição de áudio em Belém. Apesar do estúdio realizar trabalhos de gravação e produção musical, essa atividade não é a principal fonte de renda do dono, mas ele conta que é um bom complemento para a sua renda mensal como músico.

No mesmo estúdio foram gravadas as músicas da banda Chuvas e Cata-ventos, banda a qual Tiago Rocha já fez parte, como mencionado. Então, há uma relação de confiança, tanto profissional quanto pessoal, entre o mentor do Projeto Mágico de Nós e o dono do SoniqueStudio, de forma que a produção e gravação do EP não se reduzem a uma atividade estritamente profissional, sendo, também, uma atividade amistosa.

Todas as músicas do EP contam com a instrumentação de voz, violão, guitarra, contrabaixo elétrico e bateria, exceto Amanhã de Manhã. Todas as músicas tiveram como vocal principal Tiago Rocha, mentor do projeto, e as linhas de bateria também foram gravados por ele. A música "Que Absurdo Menina" contará com a participação de Lívia Mendes[327] no vocal. Para colaborar com as linhas de guitarra e contrabaixo, durante as gravações, foram convidados amigos músicos de sua confiança. As linhas de guitarra das músicas "Regressa às tuas cidades" e "Que absurdo, menina" foram criadas e gravadas pelo músico Daniel Santana[328]. As linhas de guitarra de "Primavera" por Matheus Lopes[329]. As linhas de guitarra de "Amanhã de Manhã" pela musicista Bárbara Lobato[330]. Os arranjos de contrabaixo elétrico foram criados e gravados por Nathália Lobato[331].

Figura 3: Gravação das linhas do violão da música Amanhã de Manhã em SoniqueStudio.
Foto produzida em 03. 01.18

[327] Cantora e compositora do gênero Folk em Belém do Pará.

[328] Graduado em Licenciatura Plena em Música pela UFPA. Amigo de Tiago e ex-integrante da banda Chuvas e Cata-ventos, banda da qual Tiago já fez parte.

[329] Amigo de Tiago e exerce prática musical principalmente em igreja.

[330] Graduanda em Licenciatura Plena em Música pela UFPA e amiga de Tiago.

[331] Graduanda em Licenciatura Plena em Música pela UFPA, amiga de Tiago e ex-integrante da banda Chuva e Cata-Ventos. Cantora e compositora mentora do projeto musical "Versos Polaris".

A finalização do EP está prevista para final do mês de Janeiro de 2018. E lançamento para meados de Fevereiro do mesmo ano.

Santana (2016), produtor musical, em um vídeo chamado "Como fazer seu primeiro lançamento", disponível no *Youtube*, defende que para se lançar um CD, EP, Vídeo Clip ou qualquer outro material relacionado à produção de um artista, deve-se antes gerar um público para consumir esses produtos. Possuir um público que tenha expectativa em relação ao material a ser lançado é crucial para que o lançamento gere resultados positivos para o artista, segundo o produtor. Expõe ainda que a melhor maneira de formar e gerar expectativa em um público, atualmente, é através das redes sociais, onde o artista busca se relacionar com pessoas que se interessam pelo seu trabalho. O artista deve fazer postagens de suas composições por completo ou apenas trechos, de forma que as pessoas conheçam as músicas e deem retorno positivo ou negativo sobre elas. Como já mencionado, o mentor do projeto Mágico de Nós já adota esse tipo de prática, e isto faz parte da fase de divulgação do EP, antes mesmo dele ser lançado.

Inicialmente, a distribuição do material fonográfico produzido não será em formato físico, visto as limitações financeiras do projeto. Mas será disponibilizado através da internet, onde há várias possiblidades. No *Youtube* e *SoudCloud* onde pode ser acessado gratuitamente, pelas plataformas de *streaming,* já mencionadas *(Spotify, Deezer, iTunes,* entre outras*),* onde os usuários podem também ouvir gratuitamente e aqueles que são assinantes dos serviços, pagantes mensais, podem baixar os áudios para ouvirem de forma *off-line.* Os acessos e *downloads* das músicas geram retorno financeiro para o projeto.

O principal objetivo do EP é divulgar o projeto musical Mágico de Nós e dar inicio a carreira musical do mentor do projeto:

> Com esse EP quero levar coisas positivas para as pessoas. Eu quero que esse EP venha a ser uma espécie de portfólio para que eu possa colocar o meu sonho em ação. Eu espero que o EP seja publicado em revistas de indie e de folk, quero que ele chegue na mão de produtores e circule pela internet. E o mais importante, me conectar com as pessoas através das minhas músicas (Tiago Rocha, entrevista realizada em 19.12.17).

O mentor do projeto Mágico de Nós, comentando sobre a cena musical independente de Belém, diz estar contente com a colaboração entre projetos. Artistas além de se mobilizarem para organizarem shows e apresentações estão firmando parcerias entre si. Muitas vezes os artistas da cena musical de Belém são convidados para fazerem participações especiais nos shows um dos outros. O mentor do projeto aposta nessa cooperação entre artistas para fortalecer e gerar visibilidade para a cena autoral independente de Belém.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artista e músico independente desenvolve multitarefas para desenvolver os seus projetos musicais independentes. Além de serem os compositores e intérpretes das músicas do projeto, desempenham papéis de agentes -, a procura de oportunidades para se apresentar, produtores - organizando os próprios eventos, editores de vídeos, áudios e imagens com a finalidade de gerar conteúdos de divulgação para seus trabalhos.

Belém mostra-se uma capital fervilhante de produção independente. Vários projetos artísticos, não só musicais, tem emergido na cena cultural da cidade com o compromisso de fazer arte. A união desses artistas gera movimentação cultural na cidade e condições para que muitos artistas e ações independentes ganhem notoriedade, não só local.

Quase como uma lei natural, todo fato tem seu lado positivo e negativo. O advento da tecnologia, consequentemente, o acesso popular a internet, trouxe facilidades para os artistas independentes, mas também culminou em alguns desafios. Uma infinidade de projetos musicais independentes busca as redes sociais com a finalidade de conquistar público e consumidores para os seus produtos. Na internet, além de terem de dividir espaço com artistas que estão no inicio das suas carreiras, tem de também dividir espaço com artistas já renomados e reconhecidos nacional ou mundialmente. A criatividade, originalidade, carisma, capacidade de desenvolver estratégias de marketing, resiliência, entre muitas outras questões, acabam sendo elementos decisivos para o sucesso ou fracasso de um projeto musical nesse contexto.

O certo é que desenvolver uma carreira musical sólida de forma independente é um longo e árduo caminho traçado por aqueles que acreditam plenamente no potencial de seu trabalho e não se deixam abater pelos impasses desse trajeto. No ramo da indústria musical não existe receita, os erros e acertos devem ser considerados e analisados como resultados da mesma maneira, de forma que o aprendizado gerado alinhem cada vez mais as ações aos objetivos desejados.

REFERÊNCIAS

BÉHAGUE, Gerard. (1992). Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical. **Art** 19 (ago.): 5-17.

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

SANTANA, Fernando. **Novo Artista 5 passou para divulgar seu trabalho do zero.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HSJg2yjeMaU>. Acesso em: 05 Jan 2017.

SILVA, Victor Hugo Nunes da. ***Homestudio*:** A produção e difusão da música independente em Belém do Pará por meio das redes sociais. Belém (PA), 2015. 60 fls. Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Música – Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

SILVEIRA, Ericson Ferreira da. **As NTIC's e o Cenário da Produção Musical Independente em Belém, Pará.** Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Música – Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

VICENTE, E. A Música Independente no Brasil: uma reflexão. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências das Comunicações, 28, 2005, Rio de Janeiro, **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências das Comunicações,** 28, Rio de Janeiro: INTERCOM, 2005.

VIVEIRO, F. T. N; NAKANO, D. N. Cadeia de produção da indústria fonográfica e as gravadoras independentes. In: XXVIII Encontro Nacional de Engenharia de Produção, 28, 2008, Rio de Janeiro, **Anais do XXVIII Encontro Nacional de Engenharia de Produção,** 28, Rio de Janeiro: ENEGEP, 2008.

A REFLEXÃO DE CONCEITOS ATRAVÉS DO DESENHO

Msc. Márcio Lins de Carvalho (Doutorando PPGARTES-UFPA)

RESUMO

Este trabalho trata de uma das várias investigações metodológicas na disciplina Movimento Criador do Ato Teórico, no PPGARTES da UFPa, trazendo uma proposta de reflexão de conceitos através da elaboração de desenhos, desenvolvida para uma pesquisa sobre jogos eletrônicos neste Programa. Se valendo de diversas bases de estudos da imagem, como os arquétipos tratados por Carl Gustav Jung; a imaginação como fonte de reconstrução de imagens através dos tempos, que Hans Belting aborda como "imaginação simbólica"; e o conceito das premissas da imagem como sintoma do mundo, do tempo e de figuração, através do anacronismo imagético dita por Georges Didi-Huberman, o trabalho vem expor o processo de elaboração de desenhos para conceitos gerais de uma poética na elaboração de uma pesquisa de jogos, desenvolvida no Programa supracitado, trazendo essas imagens como exemplos desse método de pensar conceitos além do que a linguagem escrita/falada consegue expor. Esse processo culminou num caderno de experimentação imagética com diversas desenhos para conceitos gerais como "imagem", "tempo" e "jogo" entre outras.

Palavras-chave: Imagem, desenho, conceitos, jogo, caderno.

THE REFLECTION OF CONCEPTS THROUGH DRAWING

ABSTRACT

This paper deals with one of several methodological investigations in the discipline Creator of the Theoretical Act, in PPGARTES of the UFPa, bringing a proposal of reflection of concepts through the elaboration of drawings, developed in a research on electronic games in this Program. Using various bases of image studies, such as the archetypes treated by Carl Gustav Jung; the imagination as a source of reconstruction of images through the ages, that Hans Belting approaches as "symbolic imagination"; and the concept of the premises of the image as a symptom of the world, time and figuration, through the imagery anachronism

dictated by Georges Didi-Huberman, the work exposes the process of designing drawings for general concepts of a poetics in the elaboration of a research developed in the aforementioned Program, bringing these images as examples of a methodological way of thinking concepts beyond what the written/spoken language can expose. This process culminated in a book of imaginary experimentation with several designs for general concepts such as "experience", "image", "game", among others.

Keywords: Image, drawing, concepts, game, notebook.

Este artigo é o relato de um experimento pessoal ante a minha pesquisa que desenvolvo no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, especificamente na linha de Poéticas e Processos de Atuação em Artes, onde estou na área de artes visuais. Este experimento nasceu e se desenvolveu primeiramente na disciplina de Movimento Criador do Ato Teórico, ministrada pelas profas. Dras. Wladilene Lima e Ivone Xavier, como parte de uma proposta maior de meios para pensar a pesquisa em artes.

Tendo o mote de usar o fazer artístico para pensar a pesquisa em artes, acabei por tentar ver os diversos tipos de fazer artísticos em artes visuais como forma de refletir conceitos trabalhados numa pesquisa acadêmica e como esse “fazer artístico” se encaixa para captar reflexões para a pesquisa.

Costuma-se usar de leitura de textos, seminários, debates entre outros para se desenvolver um conceito para uma pesquisa na academia, como estou num programa de pós-graduação em artes e na linha de poéticas artísticas, decidi arriscar outro método de pensar os conceitos que permeiam minha pesquisa: **através do desenho**.

Antes de relatar minha experiência quero deixar algumas coisas claras. Primeiro que este é um processo em andamento, o que vier a relacionar teoricamente com os desenhos apresentados, advém do que o andamento desse processo até o momento da publicação deste artigo; também vale ressaltar que o desenvolvimento desse experimento está numa ara entre a pesquisa ativa em si (através da leitura de livros e análise de imagens) e a intuição criativa, boa parte de eventuais conclusões ou relações feitas entre os desenhos desenvolvidos e teorias postas advém de um caráter intuitivo, do que o processo de desenhar fornece e que as imagens temporariamente acabadas supõem.

Isto posto vale relatar como esse processo surgiu.

1. Máquinas de pensar

O exercício proposto pela disciplina das professoras começou com um dispositivo chamado na aula de “espiral”, que consistia em listar os conceitos mais importantes da pesquisa, localizando o objeto da pesquisa no centro da espiral, e conduzir os conceitos da pesquisa no (des)enrolar dessa “espiral”, deixando os mais potenciais próximos do objeto e os conceitos que necessitem de mais ligações para chegar no objeto nas curvas mais periféricas.

Tal elaboração ajuda para entender com quais conceitos deve-se trabalhar, deixando outros que possam levar a caminhos outros, longe do objeto de pesquisa, distantes ou mesmo de fora; essa atividade funciona quase como uma “faxina conceitual”, elucidando o pesquisador a entender o que deve-se ter, ou manter, para encaminhar a pesquisa, e o que deve-se abrir mão sob o risco de levar a produção, seja poética ou descritiva, a caminhos muito tortuosos.

A proposição de ser um “espiral” detêm aspas porque as próprias professoras elucidam que o nome é apenas um indicador para o pesquisador *botar a sua pesquisa em movimento*, cada um pode escolher o meio em que possa relacionar seus conceitos ao objeto de sua pesquisa. No meu caso em particular, escolhi a forma de um mapa, já que parte da obra que estou desenvolvendo na minha pesquisa tem esse imaginário como base.

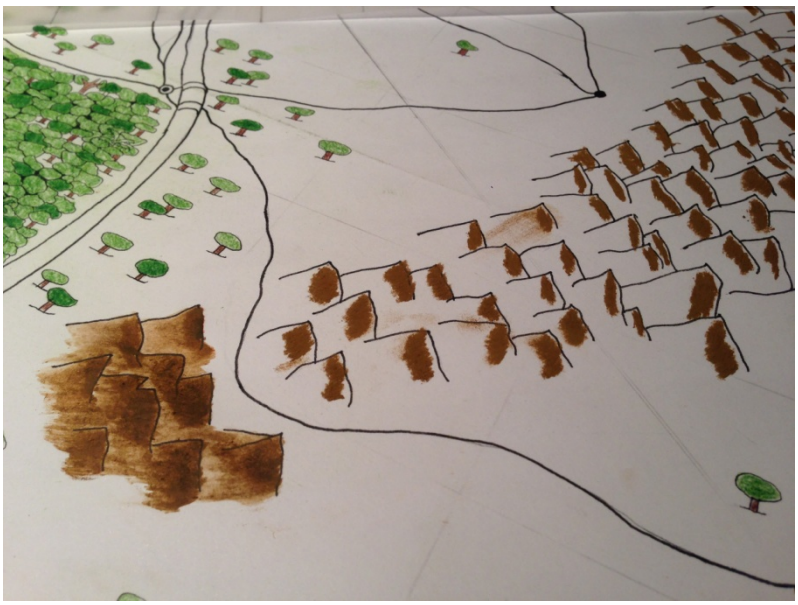


IMAGEM 1 - Elaboração do mapa. Fonte: autor.

Comecei, quase que literalmente, cartografando o objeto com os conceitos, moldando uma geografia imaginária que pudesse mostrar parte da atuação desse conceitos na pesquisa, mostrando-os como cidades ou acidentes geográficos que servissem como metáfora ao momento que me encontrava na pesquisa; como uma cadeia de montanhas para apresentar a *Programação* e toda a dificuldade de lidar com tal; *Estética* e conceitos correlatos como planícies elevadas, planas, mas um pouco acima do nível de outros conceitos, a fim de mostrar a acessibilidade, mas a distância que poderia ter ante outros conceitos/cidades; *Imaginação* e o ato de *Imaginar* como rios que perpassam vários conceitos/cidades, com seus fluxos e marés inconstantes; *Semiótica* como um bosque que avizinha aos *Símbolos*, mostrado como uma floresta; foram vários conceitos organizados num mapa que ajudou muito a entender o pensar da minha pesquisa.

Ainda durante esse processo surgiu intuitivamente a possibilidade de representar nesse mapa/espiral cada cidade/conceito através de imagens; provavelmente influenciado pela proposta da pesquisa que desenvolvo, em criar um jogo que se comunique somente através de imagens.

Num segundo momento, após as "espirais" prontas, as professoras pediram aos alunos/pesquisadores que cada ponto dessas "máquinas" (como foram chamadas as espirais), fossem dissecados como verbetes, textos curtos que elucidavam o conceito exposto na "espiral" tomando como base, ou mostrando a relação, a pesquisa desenvolvida. Nesse momento o processo de elaboração de imagens se mostrou um meio propício para trazer no verbo as reflexões que surgiram durante a elaboração dos desenhos relacionados a cada conceito.

2. Reflexões pictóricas

Na elaboração dos verbetes tive que voltar ao caderno no qual trabalhei nos desenhos que pertenciam ao mapa/espiral, nesse encontrei várias anotações e opções descartadas de desenhos que demonstraram os passos mentais/pictóricos que passei para chegar aos desenhos escolhidos para cada conceito.

Como são dezenas de conceitos colocados no mapa, para este artigo me limitarei à quatro imagens que foram escolhidas para serem elaborados os verbetes pedidos pelas professoras na disciplina que este processo se deu.[332]

[332] Recomendo, para melhor entendimento, ler/ver os verbetes em detalhes, disponível em <http://bit.ly/imagensverbete>

Os verbetes foram elaborados numa lâmina de papel couchê A3, com papel vegetal A3 sobreposta. No couchê a imagem e o texto do verbete foi posto de modo a valorizar a imagem e si; no papel vegetal, as sobreposições, que criavam outras relações entre texto e imagem foram feitas à mão, a fim de entregar de forma mais didática as minúcias do desenho com os termos abordados no verbete, sejam eles próprios do conceito, sejam relativos à pesquisa que desenvolvo no PPG.

O primeiro desenho a ser feito foi do que se revelou o verdadeiro objeto da pesquisa; anteriormente tinha como certo que "Jogo" era o objeto da pesquisa, dado que minha pesquisa se baseia em criar um jogo eletrônico que evidencie visualmente os passos de uma experiência, mas durante o processo de ordenação dos conceitos com os objetos exigido no exercício da "espiral" se tornou evidente que "Experiência" era o verdadeiro objeto de pesquisa e, para tal, necessitava de uma imagem para representá-lo na espiral/mapa.

2.1 Experiência

Considerando meus estudos prévios sobre experiência — ainda durante o mestrado[333] e no percurso da seleção do doutorado, bem como nos estudos de tal durante as discussões nas disciplinas que frequentava—, acabei por estabelecer que a experiência se configurava em movimentos de diversos fatores sensoriais, os quais se identificam em três fundamentos reconhecíveis para um ser humano: prático, intelectual e afetivo[334]; modos característicos do homem para entender a experiência enquanto fenômeno objetivo e subjetivo.

[333] Dissertação disponível em <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/DISSERTAÇÃO%20MARCIO%20LINS.pdf>

[334] Segundo John Dewey em "Arte como Experiência", em específico no capítulo "Ter uma Experiência", pg.109-141.

IMAGEM 2 - Página no qual o desenho “Experiência” foi elaborado.

Fonte: autor.

Levando tal raciocínio para o desenho, pesquisei em imagens arquetípicas diversos símbolos que pudessem demonstrar esses movimentos na vida. Nesse ponto pesquisei no Livro dos Símbolos (MARTIN, 2012) (uma publicação originária de um sério estudo de símbolos comumente abordados por Carl Jung) e uma imagem que chamou atenção foi a da árvore, em específico a árvore sem copa, com raízes e galhos idênticos, de onde saem folhas. Percebi que a árvore retratada assim mostrava um fluxo impreciso, entre galhos/raízes, denotando o movimento da experiência; a árvore foi colorida em azul por ser imaginada feita de água, reforçando o sentido de fluxo, ou fluir. As folhas representadas como chamas, mas ainda em verde, são as possibilidades da experiência que oxigenam o fluxo, mas também frutos, que demonstram consequências desses fluxos.

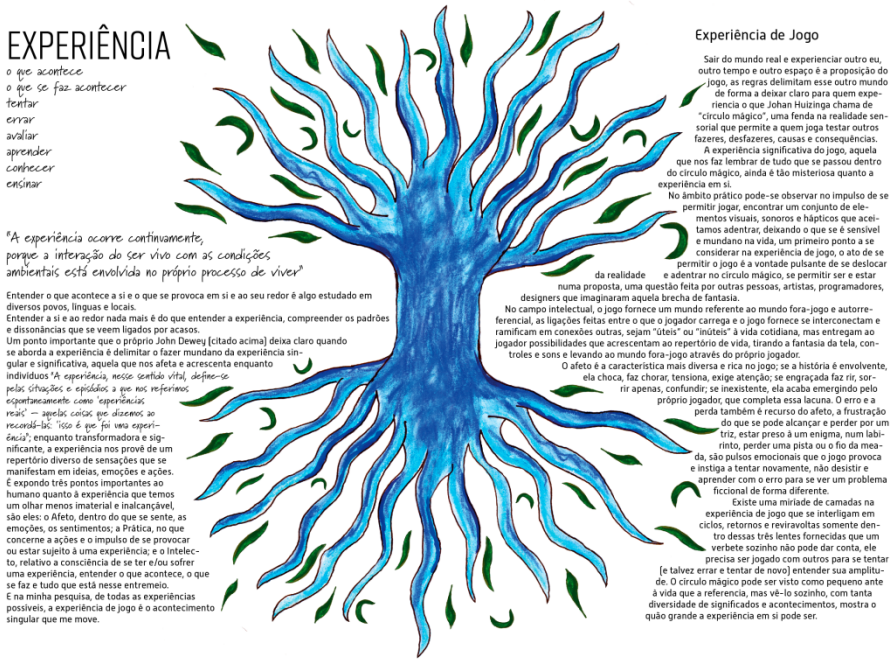


IMAGEM 3 - Lâmina do verbete “experiência”.

Fonte: autor.

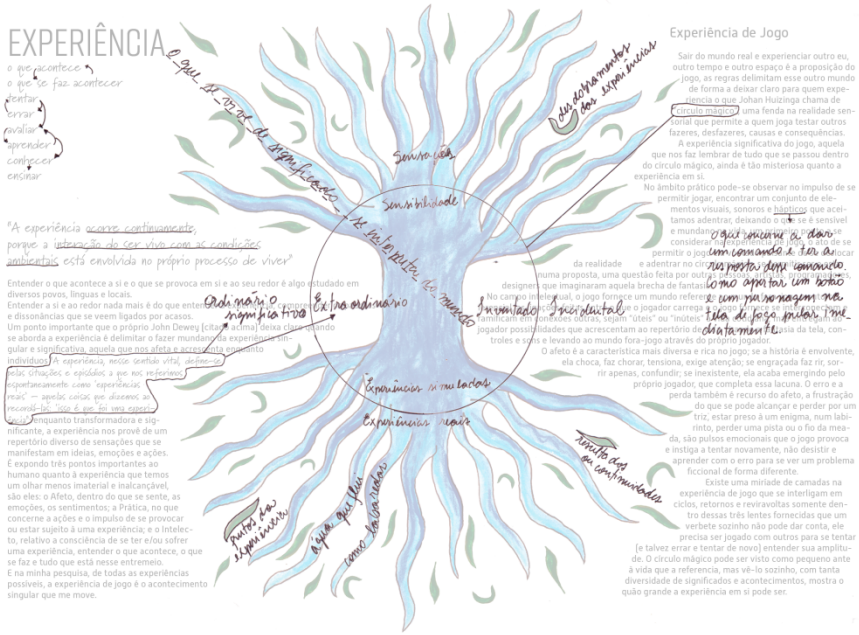


IMAGEM 4 - Lâmina do verbete “Experiência” com a sobreposição do papel vegetal acrescentando outros significados.

Fonte: autor.

No papel sobreposto, o círculo no meio da árvore simboliza o “Círculo Mágico” da interpretação da experiência, com dizeres que enfatizam a natureza metafórica que temos na interpretação da experiência.

Na lâmina foi indicado uma relação da “Experiência” com o verbete seguinte “Jogo”, que caracterizava o objeto em estudo da minha pesquisa ainda mais especificamente “Experiência de Jogo”.

2.2 Jogo

A imagem para jogo foi pensada a partir de experiências pessoais em jogos de tabuleiro, onde uma das peças se assemelha a uma silhueta hominídea (cabeça, corpo e membros), criado pelo designer de jogos alemão Klaus Teuber para o jogo “Descobridores de Catan”[335], tal peça se tornou o símbolo de um “renascimento” dos jogos de tabuleiro atuais.

Tomando por base o caráter agregador dos jogos, dos relacionamentos que estes propiciam quando desfrutados em grupo, o círculo se fez quase que necessário para compor a imagem; o amarelo, que foi pensado como “dourado” (e que assim não foi possível na impressão da lâmina pelas limitações de impressão), se referia ao “Circulo Mágico” citado por Johan Huizinga[336], também como forma de construção de imaginário nos moldes vistos por Gilbert Durand[337], simbolizando a ação da imaginação no ato de jogar. O Livro dos Símbolos também foi um suporte no pensar das ações mentais que acontecem durante o ato do jogo.

[335] <https://en.wikipedia.org/wiki/Catan>

[336] Em seu livro “Homo Ludens”, na introdução, p.21.

[337] Em seu Livro “As estruturas Antropológicas do Imaginário”, na introdução, pg.31

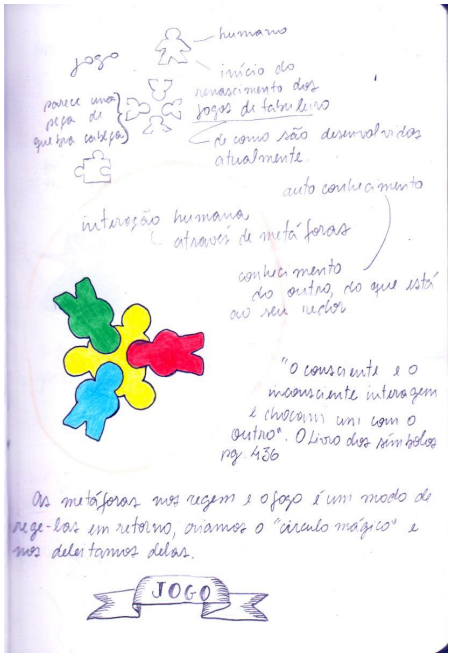


IMAGEM 5 - Página no qual o desenho “Jogo” foi elaborado.

Fonte: autor.

O verbete foi construído tendo a metáfora do “Círculo Mágico” de Huizinga como base da interferência do papel vegetal sobre o mesmo, entregando palavras que interagem com as imagens, linhas, expressões e cores que referenciam certas palavras ou termos importantes para a compreensão da imagem e do verbete em si.

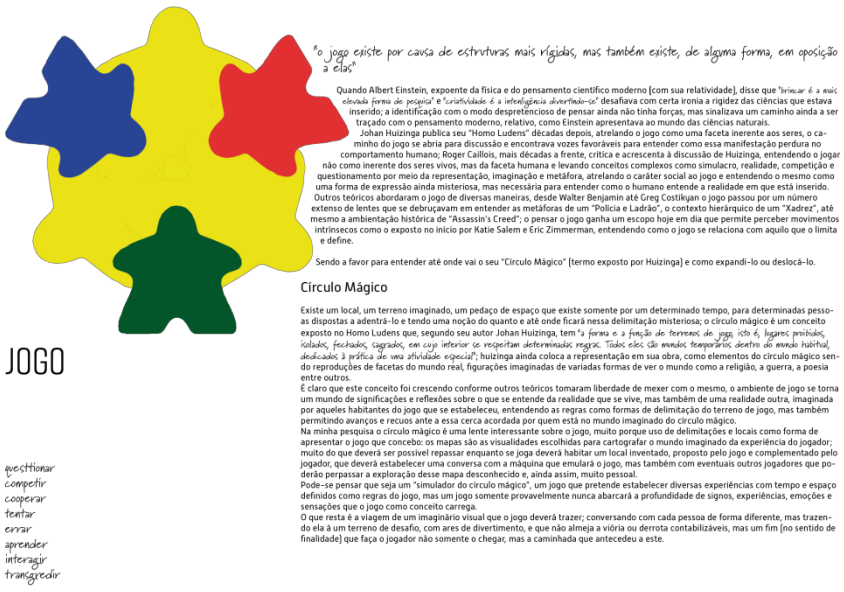


IMAGEM 6 - Lâmina do verbete “Jogo”.

Fonte: autor.

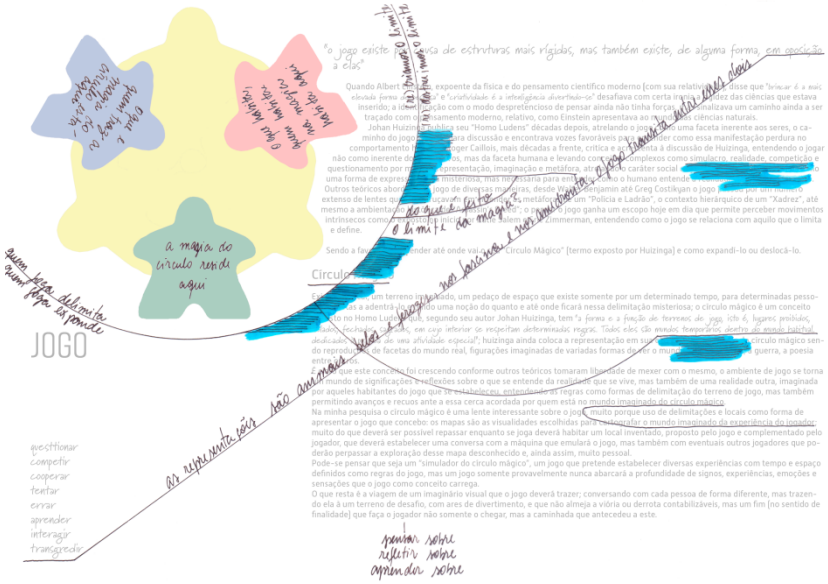


IMAGEM 7 - Lâmina do verbete “Jogo” com a sobreposição do papel vegetal acrescentando outros significados.

Fonte: autor.

O verbete liga a metáfora do “Círculo Mágico” com o imaginário visual que se cria durante o jogo, no desenho representado pelo círculo amarelo que liga as representações humanas em diversas cores, denotando a participação mútua dos jogadores na imaginação de mundos fictícios, mas coerentes dentro do tempo e espaço de jogo; são diversos símbolos que habitam esse “círculo” e que frequentemente são refeitos pelos jogadores enquanto se joga, um dinamismo inerente do imaginário, desenho a ser abordado em seguida.

2.3 Imaginário

Na elaboração deste desenho, o estudo das imagens arquetípicas retorna com força, não somente pelo já citado Livro dos Símbolos, mas, posteriormente à elaboração do desenho, também na própria obra de Jung, através de seu livro “Os arquétipos e o Inconsciente Coletivo”[338].

Aliando o imaginário à imaginação, o desenho se iniciou no símbolo da luz, enquanto metáfora da inconstância do imaginário e da capacidade alteradora da realidade atrelada à imaginação, tomando a luz como esse elemento impreciso pela física (a luz é partícula ou

[338] No capítulo “I - Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo”, pg.12,3-13,6

onda?). Como advêm da atividade humana, a luz foi pensada como emanando de uma figura humana, através do sonho, idéia de cosmologia e mundos irreais.

A metáfora da interação da luz com o homem, da miragem, também foi outra reflexão, como uma relação de desejo/necessidade entre o humano e a luz do imaginar; se projeta na distorção luminosa os desejos mais íntimos, bem como o que mais se necessita.

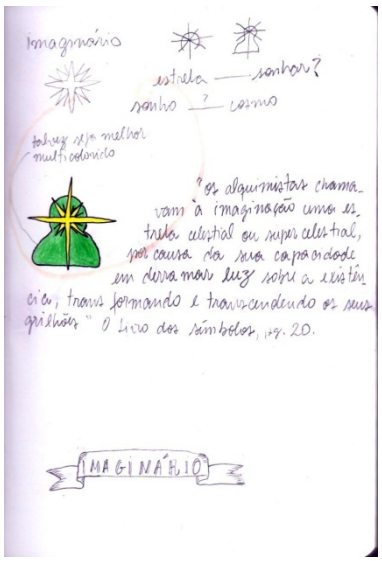


IMAGEM 8 - Página no qual o desenho “Imaginário” foi elaborado.
Fonte: autor.

Na construção do verbete, levou em conta a leitura de Jung (ainda que não citado no texto do verbete) no que tange a (re)construção dessas imagens ao longo do tempo e espaço; ainda que imprecisas a olhos incautos, mas conectadas em sentido e simbolismo.

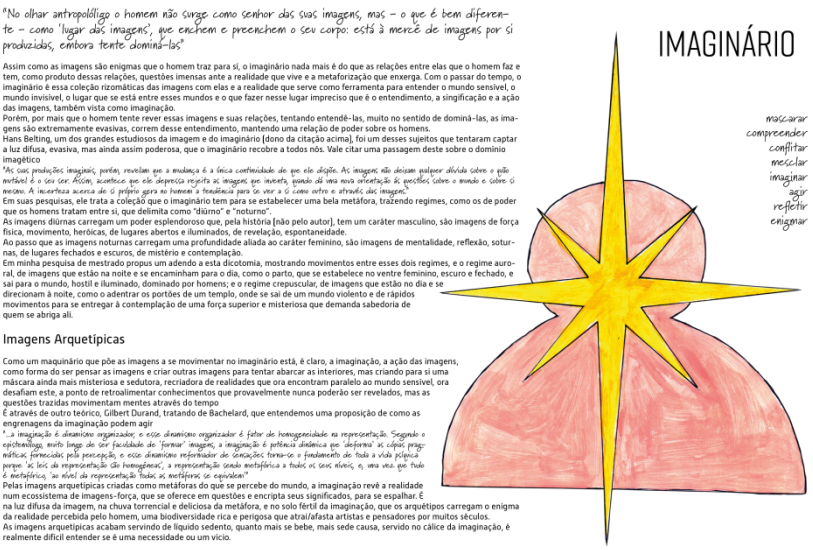


IMAGEM 9 - Lâmina do verbete “Imaginário”.

Fonte: autor

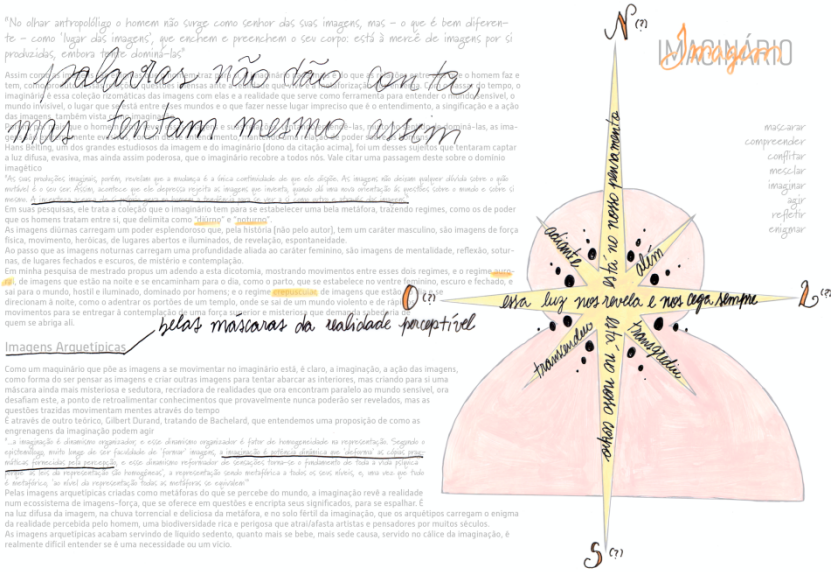


IMAGEM 10 - Lâmina do verbete “Imaginário” com a sobreposição do papel vegetal acrescentando outros significados.

Fonte: autor.

O verbete de “Imaginário” carrega na sua sobreposição termos que mostram a imprecisão e o dinamismo que as imagens carregam, enquanto essa ecologia metafórica dos saberes do mundo, pode ser concluída como confusão ou ordenamento e que são formas de

alterar a realidade (ou a percepção da mesma), mostrado no desenho pela luz vinda da figura humana, a luz que revela e cega, indica e confunde, guia ou engana; mostra também que essa confusão que o imaginário traz com toda a sua coleção das imagens é um indicador de como somos dominados pelas imagens.

Tal dominação que se faz mais presente no verbete seguinte.

2.4 Imagem

O desenho realizado para a imagem é um dos mais abstratos e mais intuitivos dessa coleção, a concepção se deu através do órgão mais comum para captar as imagens: o olho. A interação de luz com o olho como forma de receber as percepções de uma imagem foi o primeiro exercício para tentar representar a imagem. Em seguida um segundo olho, inverso e diferente, foi acrescentado por trás do primeiro olho, também amarelo para conotar um dourado, de forma a representar o "olho da mente", na construção intuitiva do desenho, concebi este "olho subjetivo" como uma metáfora da função do cérebro em discernir a imagem percebida.

No final do desenho, a composição de luz entrando no olho, e o olho da mente por trás deste, me pareceu semelhante á um pássaro, outra metáfora que abracei no desenho feito para abordar a imagem como um ser livre, de movimento e de complexidade (in)alcançável.

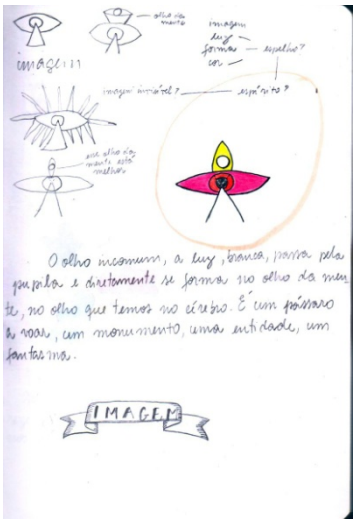


IMAGEM 11 - Página no qual o desenho "Imagem" foi elaborado.

Fonte: autor.

Na passagem do desenho para o verbete, o texto adquiriu mais teor poético, ainda que tendo como base citações de acadêmicos, advindas dessa reflexão da imagem feita na concepção do desenho; Didi-Huberman foi um teórico que acompanhou esse raciocínio da imagem como forma de expressão além do verbal-numérico, principalmente em duas abordagens, no fato de estar a mercê das imagem, se sujeitar à elas, para tentar entendê-las; e na proposição de ver a imprecisão e irrealidade junto com seu ordenamento e disciplina não como antagônicos, mas conversando entre si.

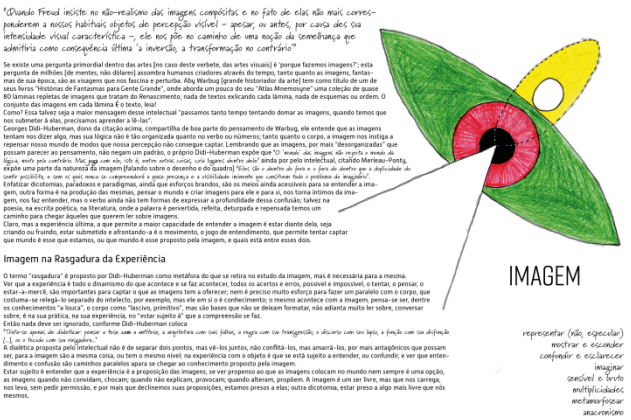


IMAGEM 12 - Lâmina do verbete “Imagem”.

Fonte: autor

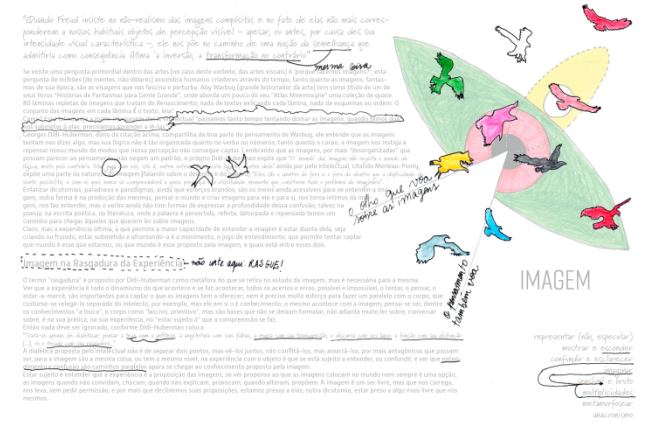


IMAGEM 13 - Lâmina do verbete “Imagem” com a sobreposição do papel vegetal acrescentando outros significados.

Fonte: autor.

A sobreposição enfatizou a metáfora da semelhança do desenho com uma ave, criando uma revoada colorida para demonstrar a "indomabilidade" da imagem ante a percepção humana, focando em trechos de antagonismos que na sobreposição se ligam.

E tanto no verbete quanto na sua sobreposição o termo "rasgadura" de Didi-Huberman é evocado[339] como forma da imagem estar em contato com a experiência humana, estar diante dela é estar sujeito a ela. A metáfora do olho-pássaro que acabei por fazer se mostrou ainda mais pertinente pelo vôo, a liberdade, a altura serem elementos comuns nos seres que sigram os céus e tanto nos fascinam quanto nos amedronta.

Enfatizando essa experiência com a imagem, o verbete fecha seus ligamentos com o verbete inicial de "Experiência", criando um percurso cíclico entre essas imagens.

3. O "através do desenho"

Como já dito, este é apenas um recorte de um processo ainda em andamento que tenta usar a prática do desenho como base para reflexões, o fazer artístico paralelo ao fazer reflexivo dentro da academia.

Outras imagens também foram feitas, advindas do dispositivo da espiral e que, por questões de espaço deste formato (artigo) não puderam ser colocados, mas eles existem e também estão em processo (assim como os que foram colocados aqui); outros conceitos ainda deverão ser abordados por este método. Talvez não se tornem verbetes em si, ou percursos de verbetes como os que aqui foram explanados, mas meus desenhos em si já me ajudam a pensar de forma pictórica, através de detalhes, nuances e frequentes relações "acidentais" com subconceitos dentro do conceito maior abordado, permitindo entender outras facetas que as palavras em si não poderiam mostrar, ou não fariam de forma tão evidente.

[339] Termo visto em "Diante da Imagem", no capítulo 4 "A Imagem como rasgadura e a morte do deus encarnado", p.185

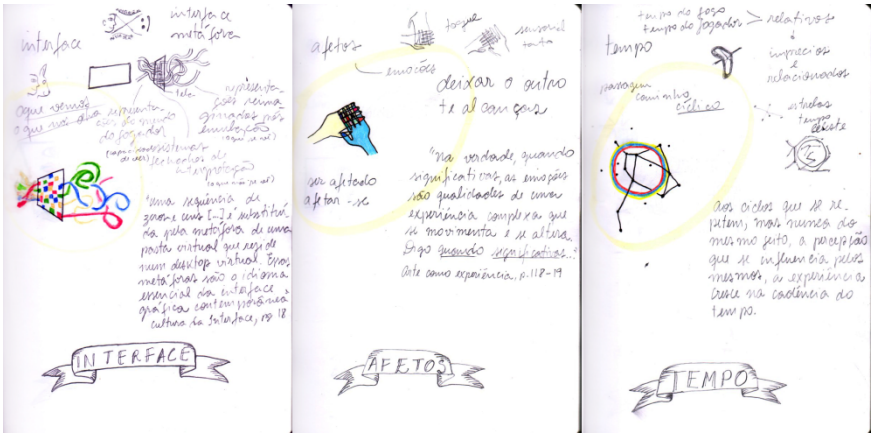


IMAGEM 14 - Páginas de outros desenhos, de outros conceitos, feitos durante o desenvolvimento do dispositivo expiral/mapa

Esse processo, que, por ora, chamo de **através do desenho**, me deu margem a possibilidade de certo entendimento, mas também a vários questionamentos que o processo ainda não me respondeu: essas impressões pessoais ante os conceitos, não abarcam os mesmo na sua plenitude, mas existem (ou existirão) desenhos que o façam? No universo das imagens, será que já existe um desenho que abarque um conceito, mas não temos meios de entender esse desenho? O atravessamento que o desenho me entrega me revela, mas pode me enganar, como esse engano pode ser identificado? E se identificado, como trabalhar esse engano?

São questões diversas, algumas superficiais, outras equivocadas, mas que mostram o quanto esse processo ainda está impreciso, ou o quão impreciso é o lidar com a imagem, com o desenho, com essa conversação entre o fazer artístico e a reflexão acadêmica que me propus.

REFERÊNCIAS

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Martins Fontes. São Paulo, SP. 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Ed. 34. São Paulo, SP. 2013.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. wmf Martins Fontes. São Paulo, SP. 2012.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens - O jogo como elemento da cultura**. Perspectiva. São Paulo, SP. 1999.

JUNG, Carl Gustav. **Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. 11ª ed. Vozes. Petrópolis, RJ. 2014.

MARTIN, Kathleen. **O Livro dos Símbolos - Reflexões Sobre Imagens Arquetípicas**. TASCHEN GmbH. Köln, Alemanha. 2012. (Edição Portuguesa)

CINECLUBES: PONTOS DE ENCONTROS PARA INCENTIVOS À APRECIAÇÃO E REFLEXÃO CINEMATOGRÁFICA

Bene Martins (UFPA)[340]

Marco Antonio Moreira Carvalho (UFPA)[341]

RESUMO

Este texto refletirá sobre questões relativas às atribuições dos cineclubes. Afirmamos, de início, que são espaços de encontro para, além de assistir a filmes considerados de arte, ou filmes alternativos, fora do circuito de exibição meramente comercial, são espaços destinados ao convite à apreciação e à reflexão sobre a arte cinematográfica e espaços de experimentação audiovisual. Além de chamarmos atenção para a luta contra a visão que considera o cinema um produto imediatista e consumista. Neste, procuramos evidenciar a importância dos cineclubes como alternativa para outras reflexões estéticas sobre o Cinema. Os cineclubes foram/são territórios de resistência, exibem filmes que incentivam outros pensamentos artísticos cinematográficos. É relevante evidenciar que os cineclubes têm hoje uma importância ainda maior que outrora, pois o crescimento de uma visão mais imediatista em relação ao Cinema gera, eventualmente, discriminação quando surge como arte de provocação e reflexão.

Palavras-chave: Apreciação estética. Cinema. Cineclube. Cineclubismo.

ABSTRACT

---

[340] Pós-doutora em Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa); Doutora em Letras (UFMG); Professora da Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA); Coordenadora do Projeto de Pesquisa: Memória da Dramaturgia Amazônida: Construção de acervo dramatúrgico; Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES).

[341] Graduado em Administração de Empresas pela UFPA, Mestre em Artes pela UFPA e Doutorando em Artes pela UFPA. Crítico de cinema desde 1978. Programador e presidente da Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA) e coordenador do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC).

This text will reflect on questions concerning the attributions of cinema clubs. We affirm, at the outset, that they are spaces for meeting, in addition to watching films considered as art, or alternative films, outside the circuit of merely commercial exhibition, they are spaces for the invitation to the appreciation and reflection on the cinematographic art and spaces of audiovisual experimentation. In addition to drawing attention to the fight against the vision that considers cinema an immediate product and consumer. In this, we try to highlight the importance of cinema clubs as an alternative to other aesthetic reflections on cinema. The film clubs were / are territories of resistance, they exhibit films that encourage other artistic cinematic thoughts. It is relevant to point out that cinema clubs have an even greater importance than ever before, because the growth of a more immediate vision in relation to Cinema generates, eventually, discrimination when it appears as art of provocation and reflection.

Keywords: Aesthetic appreciation. Movie theater. Cineclube. Cineclubismo.

Texto iniciado com breve contextualização para situarmos o desenvolvimento dos argumentos expostos. O cinema foi criado no final do século XIX e conquistou espaço como elemento de entretenimento do público. Com o desenvolvimento de sua linguagem, chamou a atenção de artistas para ser tratado como elemento de criação/experimentação artística. A ampliação de outros olhares sobre o Cinema foi desenvolvida, mas sempre teve pouco espaço para chegar ao público, que ficou/fica sob as regras da indústria cultural. Esta percebe o Cinema como mercadoria e os espectadores como consumidores.

No final do século XX, a tecnologia do audiovisual estava em evolução. As salas de exibição buscaram nova configuração de funcionamento. Para enfrentar a perda de público para o *vídeo home system,* que criaram novo hábito de assistir filme face às questões de comodidade dos espectadores. Os cinemas de rua fecharam gradativamente e, os exibidores, a partir de uma concepção americana de exibição, seguiram um novo conceito: os cinemas localizados em shoppings, cuja tônica é: mais salas, mais filmes, de preferência comercial, vinculados à indústria cultural americana, que é soberana desde as primeiras décadas do século XX.

Este conceito, sob as justificativas de sobrevivência de um mercado corporativo de cinemas, mirou basicamente o cinema como mercadoria e os espectadores como meros consumidores. Bem sucedido e, de alguma forma, reinvenção de outros mecanismos de

manutenção/desenvolvimento do cinema como negócio (com raras exceções), este conceito marginalizou a pluralidade/diversidade da cultura cinematográfica, colonizando olhares sob a concepção estética de um cinema que pouco experimenta, provoca e desafia a inteligência do espectador.

> Já na segunda década do século passado, a insatisfação com os modelos rígidos e etnocêntricos estabelecidos pela indústria cinematográfica, a decepção com a sujeição absoluta dos realizadores aos ditames dos chamados Estúdios, a revolta com a Censura onipresente, e a preocupação com a afirmação de cinemas nacionais, que retratassem outras culturas e modos de vida, levou muita gente, em todo o Mundo, a procurar alternativas. Mas foi na França, onde tudo havia começado que essas insatisfações encontraram suas primeiras formas de expressão. Em 1920, o cineasta e crítico Louis Delluc cria o nome cineclube lançando, em 14 de janeiro, o semanário Le Jounal du Ciné-Club. Essa publicação cristaliza preocupações de um amplo grupo de realizadores que militam por um cinema de qualidade, livre das injunções do poder econômico e a favor de uma atividade de crítica autêntica (MACEDO, 2016).

Esse processo de colonização e de desconsideração e/ou desconhecimento de outros centros, de outras culturas, ou melhor, de restrição da cultura cinematográfica, foi percebido nos primeiros anos da segunda década do século passado, pelo jornalista, crítico e cineasta francês Louis Delluc (1890-1924) e Riccioto Canudo (1877-1923), teórico e crítico de cinemas, quando, incomodados pela falta de espaço para filmes experimentais, não no sentido mais extremista do termo, mas referente aos filmes de cineastas que buscavam explorar mais outras riquezas da linguagem cinematográfica, criaram o conceito de um clube de cinema, cineclube, com a finalidade de ampliar as possibilidades de exibição de filmes de diferentes origens, fazeres e temas[342].

[342] A primeira sessão oficial de Cineclube, projeção seguida de um debate, aconteceu em 14 de novembro de 1921, no cine *Colissé* em Paris, onde foi exibido o filme expressionista alemão *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene.

le journal du
20 cent.
Vendredi 25 Juin 1920 — N° 24
ciné-club
Hebdomadaire Cinégraphique
LES PROGRAMMES DES CINÉMAS DE PARIS
ET LE COMPTE-RENDU DES NOUVEAUX FILMS
175, Boulevard Pereire
PARIS
Téléphone :
WAGRAM 64-27
Paraît tous les Vendredis — Demandez-le dans les kiosques et dans les Bibliothèques du Métro.
Mademoiselle
Berthe
BOVY
de la
" Comédie Française "
qui parlera à notre Réunion
du 3 Juillet sur le sujet :
Aimez-vous
les
Artistes
Américains ?....

Figura 1 - Jornal *Ciné-club* criado por Louis Delluc

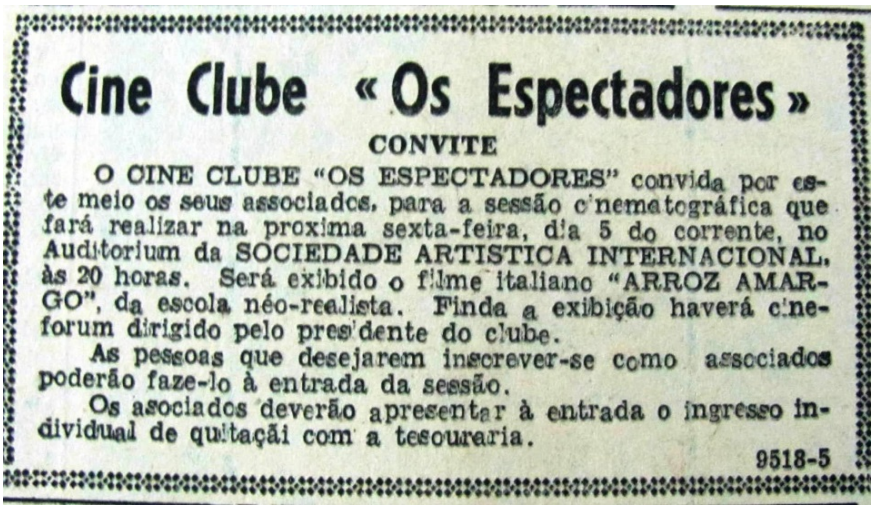
Fonte: FRANCOMAC, 2016.

Além de exibir, o conceito de cineclubismo consistia em apresentar o filme para o espectador e, após a exibição, abrir diálogos com os espectadores a partir de suas impressões sobre o que assistiu. Ou seja, a atividade cinematográfica adquiriu uma finalidade educativa e cultural. Esta proposta apresentava alternativas para formar um público mais envolvido com as questões estéticas e temáticas de um filme. Ao espectador seriam demonstradas outras maneiras de percorrer caminhos de interpretação além da mera contemplação e encantamento com as imagens e sentidos cinematográficos.

> Os cineclubes são entidades surgidas no começo de século XX em meio ao processo de legitimação cultural do cinema tendo como base a organização do público em torno da arte cinematográfica. No início foi um movimento restrito, mas a partir dos anos 1950 irá se multiplicar e se organizar em instituições representativas de seus interesses. Tendo como principais atividades a divulgação, pesquisa e debate do cinema, contribuíram também para a constituição do espectador crítico frente à imagem fílmica e seus desdobramentos sociais e políticos (SALES, 2015, p.1).

O Cineclubismo ganhou outros espaços a partir da Franca e chegou a diversos países em todo mundo. No Brasil, os estados do Rio de Janeiro e São Paulo tiveram implantados seus espaços e atividades nos anos 1940 e 1950 – algumas pesquisas indicam que as atividades cineclubistas, no Brasil, iniciaram no final dos anos 1920 –. Em Belém, o primeiro

cineclube, *Os Espectadores*[343], iniciou ações em 1955, a partir das iniciativas de um grupo de intelectuais insatisfeitos com o panorama de exibição na cidade. Posteriormente, outros cineclubes surgiram, como *Os Neófitos, Juventude,* da Associação Paraense de Críticos de Cinema, e todos enfrentaram, naquele contexto, dificuldades e restrições na atividade, mas permaneceram como uma referência indispensável para o público.



Cine Clube «Os Espectadores»

CONVITE

O CINE CLUBE "OS ESPECTADORES" convida por este meio os seus associados, para a sessão cinematográfica que fará realizar na proxima sexta-feira, dia 5 do corrente, no Auditorium da SOCIEDADE ARTISTICA INTERNACIONAL, às 20 horas. Será exibido o filme italiano "ARROZ AMARGO", da escola néo-realista. Finda a exibição haverá cine-forum dirigido pelo presidente do clube.

As pessoas que desejarem inscrever-se como associados poderão faze-lo à entrada da sessão.

Os asociados deverão apresentar à entrada o ingresso individual de quitaçãi com a tesouraria.

9518-5

Figura 2 - Anúncio de jornal do cineclube *Os Espectadores,* em 1955.

Fonte: JORNAL "A PROVÍNCIA DO PARÁ", ago. 1955.

A diversidade encontrada nas ações cineclubistas repercutiu em diversas gerações, pois incentivaram estudos e interesse naqueles que tiveram oportunidade de assistir aos filmes apresentados, exibidos e debatidos. Como ação cinematográfica, somada a uma atividade cultural educativa do cinema, como elemento passível de múltiplas interpretações, as sessões cineclubistas apresentaram, entre outras temáticas, a evolução da linguagem cinematográfica, sempre em constante mutação; a imersão de autores de outras artes no cinema, escritores, teatrólogos etc.; as diversas leituras dos artistas sobre temas importantes e polêmicos do seu tempo: política, economia, comportamentos familiares, revolução sexual, entre outras questões que mobilizaram o mundo. A exemplo das ações populares em Maio de 1968, na França; ditadura militar no Brasil; o Holocausto, na segunda guerra mundial; a criação e desenvolvimento de movimentos cinematográficos: Surrealismo, Neorrealismo, Nouvelle vague, Cinema novo brasileiro. Todas essas inovações e movimentos oportunizaram ao espectador mais e melhores informações originadas nos filmes. De maneira que a cinefilia,

[343] O cineclube *Os Espectadores* foi fundado por Orlando Teixeira Costa e teve importantes colaboradores como os

professores Benedito Nunes e Maria Sylvia Nunes.

estudo do cinema como arte, foi estimulada nos espectadores que buscavam ir além das opiniões sobre os filmes, ou da simplificada resposta, gostei, não gostei.

No Brasil, no período da ditadura militar, os cineclubes ajudaram na construção de reflexões sobre o mundo e nosso país, ao dinamizar o processo apresentação/filme/debate numa época de repressão, limitação da liberdade, proibição de filmes com temáticas políticas e pouco incentivo/investimento à formação de professores e alunos que entendessem a arte, aqui, o cinema, como elemento de constituição e transformação da sociedade. Aqui, podemos afirmar que os cineclubes criaram ações de resistência cultural vinculadas ao cinema como arte. Como arte de inclusão política e social, a partir dos filmes e do que eles provocaram no espectador[344].

Figura 3 - Os Companheiros, 1964.
Fonte: SANTOS, 2017.

Nesse sentido, podemos dimensionar o impacto dos filmes políticos italianos exibidos naquele período, como *Os Companheiros*, 1964, de Mario Monicelli ou *Encouraçado Potenkim*, 1925, de Serguei Eisenstein, entre muitos outros. *Os Companheiros* retrata a história de operários têxteis explorados em Turim, na Itália, na virada do século XIX, que começaram a lutar por melhores condições de trabalho. *Encouraçado Potenkim* sobre fato que aconteceu em 1905, na Rússia czarista, quando marinheiros cansados de serem maltratados, iniciaram uma rebelião. Nesse caso, devemos incluir alguns filmes do cinema brasileiro que, produzidos no início dos anos 1970, criticaram o regime militar brasileiro e que, na sua

[344] Existem registros de exibições clandestinas em universidades e auditórios, nos anos 1970, com filmes proibidos pela censura militar que tinham temáticas políticas. Estas sessões tinham público diversificado com destaque para os estudantes universitários.

maioria, não foram exibidos nas salas de exibição da época. É necessário citarmos que os cineclubes não deixaram que a obra de Glauber Rocha (1939-1981), por exemplo, fosse completamente excluída da memória cinematográfica brasileira, especialmente, após o exílio voluntário do cineasta no final dos anos 1960[345].

Destacamos que a importância desses clubes de cinema, em diversas décadas, atraiu outros olhares que envolveram futuros cineastas. Estes, influenciados por todos diversos processos educativos cineclubistas, perceberam que, além de espectadores, poderiam/deveriam ser parte do processo, como realizadores/cineastas.

Uma geração de cineastas nasceu a partir destas ações que, mirando diversidades/pluralidades/educação/cultura/informações demonstrou a potência criativa do cinema como arte impar no século XX.

> Ao longo do tempo os cineclubes diversificaram suas propostas, locações, apetrechos necessários e até as superfícies usadas para projetar os filmes. Um aspecto, porém, parece ser imutável: sua capacidade de influenciar na formação de cineastas. Ícones como os franceses Jean-Luc Godard e François Truffaut e o baiano Glauber Rocha, com maior ou menor intensidade, tiveram experiências cineclubistas (FLUMIAN, 2016, p. 86).

Como manifestação e ação educativa, em Belém, um cineclube programado por uma associação de críticos envolvida e interessada em cinema, o cineclube da Associação Paraense de Críticos de Cinema (APCC) transformou-se numa necessária ação cultural que, por meio dos filmes exibidos, criou possibilidades da formação de um pensamento teórico/interpretativo do cinema como arte, por mais de 50 anos. Esse trabalho, ininterrupto, de décadas, serve de exemplo para o entendimento da relevância do Cineclubismo na educação de outras leituras sobre o Cinema. Publicações de críticas de cinema, em jornais locais, cresceram neste período e estimularam a aproximação do espectador/cinemaníaco com estudos de cinema.

[345] Glauber Rocha realizou filmes fora do Brasil durante os anos 1970 e a grande maioria destes trabalhos não foram exibidos nos cinemas brasileiros, naquele período. Rocha dirigiu filmes na Espanha, Cuba e Portugal e os filmes foram disponibilizados ao público brasileiros somente após a sua morte em 1981.

Belém, domingo, 1o. de dezembro de 1974 — Página 16

O LIBERAL/2o. Caderno

Panorama

LUZIA MIRANDA ALVARES

FILMES DA SEMANA

RUGE O ÓDIO

BIG GUNS

ASFALTO EM CHAMAS

UM TOQUE DE CLASSE

AMANTES EM VENEZA

Cine-Clube inicia curso sobre Cineastas

Continuações

Cine Clube

A LIBERTAÇÃO DE L.B.JONES

CORRIDA CONTRA O DESTINO

Figura 4 - Coluna Panorama de Luzia Álvares.

Fonte: Jornal O Liberal, 1º dez. 1974.

Numa referência a Walter Benjamim, devemos entender/questionar o processo que define o valor de culto e o valor de exposição, para entendermos que hoje, mais do que em outras décadas, os cineclubes têm importância significativa para interferir/equilibrar/contribuir com o processo de entendimento do Cinema e de suas culturas, a partir da diversidade e mecanismos que incentivam reflexões e estudos. Nessa avaliação, é importante ter como referência o crítico, ensaísta e cineasta francês Jean-Louis Commolli. Ele indica que hoje, em parte, o cinema industrial realiza trabalhos considerando o espectador como um consumidor. Os cineclubes, ao contrário, particularmente o que foi elaborado pela APCC, considera o espectador um ser pensante, aberto para novas/outras alternativas de entender a sétima arte.

O conceito de Cineclube foi/é ato de resistência cultural e hoje o desafio é intenso, pois a cultura de acesso a filmes na internet, muitas vezes, reflete tendência somente ao cinema comercial divulgado pela maioria da mídia. Nesse caso, a acomodação do público com o acesso à internet pode ser considerada como o fim da atividade cineclubista?

Provavelmente não. Mas, como os cineclubes ainda podem ser referência de reflexão cinematográfica, ser pontos de partida, ter poder de influência frente às inúmeras plataformas do audiovisual do século XXI? Como ser relevante, diante de outros hábitos do espectador que têm poucas referências da cultura cinematográfica e que apenas segue o fluxo de indústria cultural a transformar tudo em produto? Cultura não é mercadoria, mas no cinema, o que for possível, será mercadoria e chegará ao público mesmo que ele não perceba esse mecanismo comercial. Como a experiência cineclubista pode ser atuante no confronto/conflito do cidadão do século XXI para outros fazeres/saberes da cultura cinematográfica?

No processo de estetização da arte pelo capitalismo, da tentativa de transformar toda e qualquer expressão artística em produto, percebemos que o Cinema, como uma das artes mais influentes do século XXI, tem sido alvo constante de um processo de mercantilização. Alguns filmes tornam-se invisíveis nas mídias, porque não estão no padrão comercial, enquanto outros, de qualidade artística questionável, ganham imensa visibilidade e, por isso, a ação cineclubista não deve acontecer apenas dentro de um cinema/sala/auditório, como antes, mas no confronto com informações no fluxo da mídia moderna.

Podemos citar, especialmente, o cinema realizado na Tailândia, pelos filmes do cineasta Apichatpong Weerasethakul, como *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* que ganhou a Palma de Ouro em Cannes, em 2010, exibido em Belém, no cinema Olympia, que tem programação vinculada conforme conceito/proposta cineclubista[346].

[346] *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* tem personagem com grave doença que deseja viver seus últimos momentos no campo com a família. Quando menos espera, encontra o espírito de sua esposa morta, que retornou ao mundo dos vivos. O filme tem uma narrativa incomum, com tempos cinematográficos que misturam realidade, fantasia e delírios do personagem que direcionam o trabalho para um cinema de meditação, no qual as imagens são contemplativas e procuram uma comunicação intensa com o espectador, sem o uso das palavras/diálogos.

Figura 5 - Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas, 2010
Fonte: JUSTWATCH, 2018.

É fundamental primar pela informação, debate, pesquisa para evoluir e chegar ao público que gosta de cinema. O campo de ação do Cineclubismo, neste século, está além do seu sagrado espaço de outros tempos. Está na formação de plateia e novos cinéfilos. Entendemos que o cinemaníaco tem uma relação de admiração e contemplação sobre o cinema, mas o cinéfilo procura ir além da tela, além do espetáculo que encanta. Quanto mais informações se têm sobre a estética cinematográfica, mais chances de valorizar o trabalho de artistas que, em diversos momentos, colocaram seu talento nos filmes e colaboraram/tentaram acrescentar outros elementos na constante evolução da linguagem cinematográfica.

As novas plataformas de audiovisual têm ou devem manter o espírito cineclubista, no sentido de que novos públicos estão conectados nas suas programações. Mas, alternativas outras devem ser buscadas para essa nova forma de influência dos cineclubes. Novos parceiros devem ser pesquisados para a aproximação do público e escolas, universidades, canais virtuais, mídias sociais que surgem como elementos indispensáveis. Novos caminhos devem ser seguidos para contrapor, contradizer, resistir cultural e democraticamente ao processo de banalização do cinema que, de certo modo é um processo de banalização da arte. Afinal, outro desenho para o Cineclubismo levará em consideração as questões sociais, educacionais e políticas às quais a arte do seu tempo deve estar atenta no fazer/ser estético. E o Cinema está bem direcionado para estas e outras questões, mas precisamos tornar visíveis tais processos. O incentivo à reflexão é um ato de resistência e a prática reflexiva dos cineclubes conduz o espectador a outras ponderações.

Um dos desafios é incorporar o conceito cineclubista e do valor da arte cinematográfica em gerações imersas em contexto em que a tecnologia cria zonas de conforto que, muitas vezes, não prioriza o interesse pela arte, cultura, especificamente, a cultura cinematográfica moderna que busca/explora/pesquisa/propõe outros modos do fazer cinematográfico. A pluralidade da arte permite ao espectador/observador ter escolhas. O Cineclubismo prima pela diversidade, mas é necessário encontrar soluções inclusivas para cidades/cidadãos que não têm salas de cinema, sejam comerciais ou não. Este caminho pode ser construído por meio de políticas e parcerias com secretarias de educação, escolas, professores e estudantes que, juntos, podem dinamizar um projeto de formação de plateia abrangente e coletivo. Mas, nesse caso, olhando para o futuro, não devemos perder o foco do passado, no sentido de valorizar as experiências cineclubistas anteriores que colaboraram para sua afirmação em diversos países.

Parafraseando o crítico de cinema Luiz Zanin[347], o cinema hoje é urgente para um país em transe, ou melhor, países em transe, os quais vivem crises éticas, institucionais e humanas. A necessidade de valorizar a arte cinematográfica pode/deve ser entendida como possível ação de mudança do mundo, de todos nós. Neste caso, em nossa relação com o Cinema, devemos incluir questionamentos que envolvam a Cinefilia intensa, combativa e produtiva. Estas questões encontram alta ressonância no Cineclubismo. De acordo com o crítico André Bazin (1918-1948)[348], o cinema é uma imagem do mundo e leva o espectador para uma representação de uma exterioridade e não apenas de uma interioridade mental de uma pura projeção de si mesmo na tela. De maneira que, a partir da afirmação de Bazin, podemos interpretar a cinefilia como entendimento do cinema, levando em consideração que os filmes trazem mais sentidos do que aqueles que identificamos. E, para essa interpretação ser mais abrangente, é necessário o estudo, a pesquisa, a investigação das estéticas cinematográficas.

Para maior alcance de sua ação, percebemos que as atividades cineclubistas geram novos fazedores ou críticos de cinema e estas críticas provocam interesse e atenção do espectador que, em algum grau pode ser influenciado pela opinião do outro. Assim ocorreu

---

[347] Luiz Zanin Oricchio é crítico de cinema do jornal *O Estado de São Paulo*. Estudou psicologia e filosofia na Universidade de São Paulo (USP) e é um dos críticos de cinema mais atuantes do Brasil.

[348] André Bazin foi crítico de cinema e um dos teóricos mais influentes do cinema. Bazin começou a escrever sobre cinema em 1943 e é um dos fundadores do *Cahiers du Cinéma* em 1951, revista que revolucionou a crítica cinematográfica francesa que teve participação de futuros cineastas como Jean-Luc Godard e Jaques Rivette.

com a revista *Cahiers du Cinéma*, na França, dos anos 50 que, formada por cinéfilos, entendeu que a cinefilia é mais eficiente quando compartilhada, quando gera diálogo, opinião fundamentada, interpretação de maneira democrática. Segundo o autor Antoine de Baecque, afinal, o que pode ser essa cinefilia que os cineclubes provocam?

> Parece-me que esta arte coletiva que é conversar sobre filmes, que é a cinefilia, felizmente só pode convergir para a escrita. Senão, para quê? O diário do cinéfilo, que ele escreve, mas não é publicado, não é partilhado, é órfão; torna-se uma máquina fetichista e celibatária. Ao contrário, as discussões sobre filmes são uma espécie de "tribuna" de críticas futuras. Para existirem de verdade, os filmes precisam que os cinéfilos escrevam sobre eles: é uma questão de vida ou morte (BAECQUE, 2011)[349].

É evidente que uma das maiores consequências do cineclubismo foi o aumento de críticas/críticos de cinemas, especialmente nos anos 50 e 60. Escrever sobre é um ato de cinefilia, de compartilhamento, de argumentação. Hoje, temos outros jeitos de compartilhar, de exercer uma cinefilia incentivada por mais acessos aos filmes pela internet e novas mídias. Mas o que estamos assistindo? E, certamente, este cenário tem influenciado outros/novos cinéfilos, mas, o conceito de cinefilia, do século XXI, deve estar vinculado a um ideal que o cineclubismo incentiva desde sua criação. Ser cinéfilo é ter uma causa, uma utopia. Lutar pelo cinema, sobretudo, como arte. Lutar contra sua simplificação, contra um discurso reducionista que coloca a sétima arte apenas como elemento de entretenimento e/ou escapismo.

Concordamos com o escritor Antoine de Baecque quando ele afirma que a cinefilia conseguiu legitimar o cinema como arte do século 20, recolocá-lo na cultura entendida em aspecto amplo. Se o cinema é a arte do século, é porque os cinéfilos o viram com olhos mais atentos, por assim dizer, as histórias dos filmes e a história do cinema. A câmera é para eles o instrumento que permite construir uma representação do mundo, simultaneamente histórica, política e ideológica, mas também estética, íntima, realista. Essa representação do mundo é um dos objetivos de outros cineastas e, por isso, devemos, de outras formas na cinefilia, reiterar o cinema como arte, agora, no século XXI.

Nós, como cinéfilos, devemos ter como referência um conceito múltiplo, democrático, plural, visionário do cinema. Este conceito está no cineclubismo, nos cineclubes, no apresentar e dialogar sobre determinado filme, no compartilhamento de ideias. Conforme título deste texto, cineclubes são pontos de encontros. Os pontos de chegada, se existirem, em relação ao cinema, dependerão de nós, cinéfilos darmos continuidade às ações cineclubistas.

---

[349] Entrevista publicada no dia 13/11/2011 em http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/cinefilia/ (acesso em 20/12/17)

REFERÊNCIAS

ALVES, Giovanni. *Cineclube, Cinema e Educação*. Bauru: Praxis, 2010.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.). *O Cinema Mundial Contemporâneo*. Campinas-SP: Papirus, 2012.

BAZIN, André. *O que é Cinema*? São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil: Esboço de uma História. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, n 1, p.117-124, jan/jun. 2003.

ROCHA, Glauber. *O Século no Cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SALES, Priscila Constantino. *O Movimento Cineclubista Brasileiro e suas Modulações na Recepção Cinematográfica*. In: XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., Florianópolis, 2015.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

OUTRAS FONTES

CARVALHO, César Augusto de. Cineclube e cinema no Brasil: traços de uma história. Disponível em: <http://www.culturadigital.br/cineclubes/cineclube/rtigos/cineclube-e-cinema-no-brasil-tracos-de-uma-historia/> Acesso em: jan. 2018.

FOURATI, Abdelkarim. O que é um Cineclube? Disponível em: <https://jcinema.wordpress.com/cinephilie/qu%E2%80%99est-ce-qu%E2%80%99un-cine-club/> Acesso em: jan. 2018.

FRANCOMAC™. Le journal du ciné-club. *VENDREDI*, 1 janvier, 2016. Disponível em: < http://kebekmac.blogspot.com.br/2016/01/le-journal-du-cine-club.html>

JUSTWATCH. *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (2010).* Disponível em: < https://www.justwatch.com/br/filme/tio-boonmee-que-pode-recordar-suas-vidas-passadas>. Acesso em: jan. 2018.

MACEDO, Felipe. *O nascimento de uma outra noção*. Disponível em: <http://cineclube.utopia.com.br/historia/outra.html>. Acesso em: jan. 2018.

SANTOS, Gustavo. Os Companheiros de Mario Monicelli. *Jornal Inverta*, 10 nov. 2017. Disponível em: <https://inverta.org/jornal/edicao-impressa/459/cultura/os-companheiros-de-mario-monicelli>.

A PESQUISA-AÇÃO PARTICIPATIVA COMO FERRAMENTA PARA O ENGAJAMENTO ARTÍSTICO: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA DE CAMPO NO MUMBUCA, JALAPÃO-TO

Me. Marcus Facchin Bonilla (UFT/UFPA)

Dra. Sonia Chada (UFPA)

Grupo de Pesquisadoras da Comunidade Mumbuca[350] (UFT/UnB/ Mumbuca)

RESUMO

Aqui apresentamosas ações realizadas em trabalho de campo na comunidade quilombola do Mumbuca, ao longo do ano de 2017, na região do Jalapão/TO. O olhar é pelo viés da Educação do Campo em relação com a Etnomusicologia Participativa/Aplicada. Os acordos estabelecidos com as lideraçascomunitárias e a formação de um grupo de pesquisaenvolvendo moradores e estudantes da comunidadeforam imprescindíveis para a delimitação da pesquisa, principalmente para a realização deum Inventário Participativo sobre a Viola de Buriti, instrumento utilizado nas práticas musicais do povoado, visto que a inscrição desse instrumento como Patrimônio Imaterial junto ao IPHAN foi o principal desejomanifesto pela comunidade nas discussões sobre a pesquisa. A realização de entrevistas com os violeiros, artistas e mestres da cultura popular foram de fundamentalimportância para a produção de um documentário e de um dossiê sobre a relação da Viola de Buriti com a ancestralidade da comunidade. Outros desdobramentos do trabalho - sua contribuição para a formação acadêmica dos pesquisadores locais, a produção de textos coletivos e os projetos de fomento artístico decorrentes da pesquisa-ação participativa, também são abordados.

Palavras-chave: pesquisa-ação; viola de buriti; cultura popular.

[350] Fazem parte do grupo de pesquisadoras da comunidade Mumbuca as seguintes moradoras do povoado: Ana Claudia Matos da Silva (UnB), Sirlene Matos da Silva (UFT), Givoene Matos da Silva (UFT), Railane Ribeiro da Silva (UFT), Keila Barbosa da Silva (UFT) e a pesquisadora mirim Núbia Matos da Silva.

ABSTRACT

To better understand this text, it is necessary to study Portuguese. Here we present the actions carried out in fieldwork in the quilombola community of Mumbuca, throughout the year 2017, in the Jalapão / TO region. The look is for the bias of the Countryside Education in relation to Applied Ethnomusicology. Agreements established with community leaders and the formation of a research group involving residents and students of the community were essential for the delimitation of the research, mainly for the realization of a Participatory Inventory about Viola de Buriti, an instrument used in the village's musical practices, since the inscription of this instrument as Intangible Heritage with the IPHAN was the main desire manifested by the community in the discussions about the research. Interviews with violators, artists and masters of popular culture were of fundamental importance for the production of a documentary and a dossier on the relationship of Viola de Buriti with the ancestry of the community. Other work developments - their contribution to the academic training of local researchers, the production of collective texts and the projects of artistic development resulting from participatory action research, also be addressed.

Keywords: action research; viola de buriti; popular culture.

Introdução

O tema proposto para esse *VIII Fórum Bienal de Pesquisa em Arte*, a "Arte como? Engajamento político ou função estética?" foi bastante apropriado para esse trabalho que se propõe justamente a trazer o relato de uma experiência de campo que adotou uma proposição artística mais engajada politicamente, optando por uma metodologia de pesquisa comprometida com as demandas sociais e as discussões decoloniais, o que não nos eximiu de pensara função estética da arte também como um ato político.

O texto é fruto de uma construção coletiva que envolveu os processos de pesquisa, de levantamento de dados, análises e escrita, num contributo de interesses comuns em que, de um lado, um pesquisador externo a comunidade, e de outro, membros acadêmicos do povoado compartilham suas aproximações êmicas e éticas em relação ao estudo da viola de buriti, instrumento musical produzido por músicos, artistas e artesãos da comunidade que simboliza, segundo os termos de Pierre Nora (1993), um lugar dememória da ancestralidade do povoado, por envolver simultaneamente o material, o simbólico e o funcional.

A pesquisa está sendo realizada junto à comunidade quilombola Mumbuca, localizada na área rural do município de Mateiros, Estado do Tocantins que, por sua vez, fica na região do Parque Estadual do Jalapão, área de proteção ambiental com restrições legais para diferentes atividades, mas que atrai turistas de todo o mundo, o que requer cuidados na realização de pesquisas nesse território.

O início das atividades de pesquisa se deu em fevereiro de 2017 e foi intermediado pelo curso de Licenciatura em Educação do Campo, motivado por um projeto de doutorado do pesquisador externo, conforme já descrevemos na primeira publicação coletiva produzida pelo grupo (BONILLA, et al., 2017a), espaço em que descrevemos também os acordos estabelecidos entre a comunidade e o pesquisador, conforme o parágrafo a seguir:

> No primeiro encontro do pesquisador com as pessoas desse povoado para tratar dessa pesquisa, ficou acordado com as lideranças, acadêmicos e artistas da comunidade que, em forma de contrapartida ao desenvolvimento dessa pesquisa, haverá um empenho para com o registro das produções musicais da comunidade de forma escrita (partitura), por entender de se tratar simbolicamente da "linguagem dos brancos", o que poderá trazer desdobramentos tanto para a publicação dessas obras em formato de livro (*Songbook*), como na segurança jurídica, possibilitando seu registro de direitos autorais junto à Biblioteca Nacional. Esse registro também irá auxiliá-los no desejo de realização do registro do instrumento produzido pela comunidade, a Viola de Buriti, junto ao IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Esse empenho será construído de forma coletiva com a aplicação do Inventário Participativo (IPHAN, 2016) fornecido pelo instituto, e que contará com dossiês e um documentário. Após uma reavaliação do projeto, houve o entendimento de que essa contrapartida deve ser, na realidade, a própria metodologia de condução da pesquisa, levando-se em conta que serão feitas entrevistas e um documentário que, em si, é uma poderosa ferramenta de pesquisa, além de que, contará com a colaboração de um grupo de pesquisadores da própria comunidade. (p.2)

Depois desse encontro, já nas primeiras ações da pesquisa, devido em boa parte pela relação de alguns pesquisadores do povoado e do pesquisador externo com a Educação do Campo, percebeu-se que a apropriação das ferramentas de pesquisa e da escrita acadêmica pelos Mumbucas deveria ser também uma ação importante de contrapartida, o que tem sido desdobrado em processos de escrita e produção de artigos coletivos, motivados por uma tendência contemporânea nas pesquisas em Etnomusicologia Aplicada, a exemplo de Araújoe Musicultura (2006), Musicultura (2014), Lühning e Tugny (2016), Stein e Silva (2014), entre outras. Em certa medida, essa ação atende às críticas pós-modernas da antropologia sobre a autoridade etnográfica, o que nos instiga a buscar algumas respostas para alguns questionamentos, como os de Viveiros de Castro em um importante texto antropológico: "O que se passa quando o discurso do nativo funciona, dentro do discurso do antropólogo, de

modo a produzir reciprocamente um efeito de conhecimento sobre esse discurso?" (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.115).

O trabalho de campo coletivo

Conforme o exposto, para o registro da viola de buriti como patrimônio imaterial junto ao IPHAN, foi necessário, num primeiro momento, a realização de um inventário participativo, orientado pelo próprio instituto (IPHAN, 2016), assim como um documentário e uma carta de solicitação da comunidade manifestando esse desejo. Três ações interligadas que nos fizeram aproximar dos artistas e das práticas musicais da comunidade que envolve a viola de buriti, dando início ao nosso processo de pesquisa. Todo o trabalho dessa etapa já foi finalizado e entregue ao Instituto para sua análise e destacaremos a seguir alguns aspectos de reflexão relevantes que emergiram durante o processo.

Sob a ótica de pesquisadores da própria comunidade, a entrevista com os artistasda Mumbucapossibilitou averiguar os diversos aspectos da função da arte como ferramenta política presente nas lutas/festividades desse grupo. Conhecer e vivenciar experiências a partir dos diálogos entre artistas e pesquisadores nosfez compreender as interações das diferentes trajetividades e temporalidades em um mesmo contexto, vivido tanto pelos entrevistados, como pelos entrevistadores.Para a condução desses encontros, parte-setambém do pressuposto de que essa comunidade tem seupróprio modo de pensar sobre a arte em um repertório cultural com elementos que precisam ser reafirmados para garantir a manutenção dos ideais defendidos por seus ancestrais.

Muitos foram os pontos interessantes que percebemos nas falase depoimentos de tocadores, ex-tocadores e confeccionadores da Viola de Buriti,pessoas que se orgulham do privilégio de receberem legados culturais dos antepassados que, no nosso entender, trata-se de um ato político no sentido de defenderem seus lugares de existência e resistência, a partir do recebimento e salvaguarda da identidade cultural.Esses quilombolas, mesmo passando por processos de intervenção externa, principalmente em termos religiosos, tiveram que lidar com padrões e situações novas a partir, sobretudo, da explosão do artesanato confeccionado com capim dourado[351]. Contudo, esses artesãos guardaram e resistem frente a diversos dilemas da contemporaneidade e agora podem compartilhar suas experiências também com uma razão

351Atualmente o artesanato com o uso do capim dourado (Syngonanthusnitens) é a principal fonte de renda do povoado. Depois de uma capacitação em parceria com o SEBRAE, a comunidade passou a apresentar produtos mais competitivos e isso, aliado ao interesse da grande mídia nacional, tornaram suas produções muito procuradas.

interna.Segundo Maffesoli (1996, p.64): “As raízes de um ser, e as de uma comunidade, são uma mistura de passado, presente e futuro, mas não podem ser compreendidas de um modo externo”. Essa razão interna apontada pelo autor é expressanas falas, expressões, gestos, entonações, silêncios eprovocações que instigaram os entrevistados/pesquisados a refletirem sobre o presente e preparem-se para o futuro, agora amparados por novas ferramentas acadêmicas,proporcionadas pela metodologia da pesquisa-ação participativa.

Dentre as informações que causaram surpresa aos pesquisadores em momentos dediálogos com os mestres da cultura popular, uma delasfoi em relação aos instrumentos musicais queforam esquecidos ousubstituídos, a exemplo das violas feitas a partir de cabaça que apareceu em diferentes relatos, mas que hoje não são mais confeccionadas. Assim comofoi possível também saber sobre a trajetória artística de pessoas que deixaram legados culturais importantes para a comunidade e que, com o tempo,suas criações se consolidaramem vivências e práticas culturais coletivas da comunidade.

Dessa forma as práticasartísticas permanecem ideologicamente fortes, pois todo o processo,desde as confecções das violas de buriti, as músicas autorais/tradicionais, até o momento que as cantam, tem significados e finalidades específicas que não podem ser dissociadas do seu contexto.

Ainda sobre as informações dos mestres populares, foi observada com recorrência uma forma de resistência expressa nos depoimentos da necessidade de constante criação e de recriação de suas próprias condições de sobrevivência e entretenimento, levando-se em conta que esses artistas viviam e ainda vivem em uma região isolada e de difícil acesso, e que esses atos criativos se confundem com suas vidas e sua própria existência.

Podemos perceber a partir dos diálogos sobre a continuidade dos saberes populares, e em relação à forma de atuação coletiva de personagens importantes da região, que asnovas geraçõesforam se apropriando naturalmente dos seus conhecimentos ancestrais. Com a chegada de energia elétrica em 2001, e com ela a TV, internet e tambémoutros instrumentos musicais considerados como mais modernos, como no caso dos adotados para as práticas musicais na igreja local, os hábitos e as formas de diversão da nova geração vem se modificando. Nossa preocupação é de que diante desses atrativos de entretenimento contemporâneos, as novas gerações possam se desinteressar ou não se atentarem para a importância dese manter esses saberes.

Outro aspecto importante a tratar é a exposição da comunidade na mídia, sobretudo, pela história do artesanato feito com o capim dourado. Ao destacar e valorizar apenasa arte relacionada ao capim dourado que, devido ao apelo imediato de geração de renda tem sido prioridade nas discussões comunitárias, corre-se um sério risco de supressão de outrosaspectos artísticos culturais como, por exemplo, a história, a viola, as lendas, as crendices, as cantigas de rodas, entre outras.

Durante as entrevistas, pudemos observar também a preocupação dos violeiros com relação ao espaço em que a viola de buriti ocupa na comunidade. Atribuímos essa preocupação, mais uma vez,à visibilidade destinada ao capim dourado, que centraliza as ações culturais do povoado, principalmente pelo vislumbre de sua lucratividade econômica.Vale ressaltar que distintas atividades realizadas em termos de mídia, projetos, reportagens e pesquisas científicas realizadas na comunidade têm focado apenas nessa temática do capim. É possível perceber certo deslumbramento dos membros da comunidade diante das facilidades econômicas proporcionadas pelos lucros das vendas do artesanato em capim dourado. E assim, as manifestações culturais como as cantigas de roda, as noites de fogueira ao som da viola de buriti, colheitas coletivas de pequi, buriti, arroz e mandioca, que eram realizadas costumeiramente, estão parcialmente sendo substituídas pelo foco no artesanato e ficando cada vez mais raras.

A pesquisa como produção de conhecimento e processo educativo

A pesquisa percorre uma quebra de paradigmas como em nenhuma outra realizada na comunidade. Seja pela metodologia utilizada ou pela participação deseismembros da Mumbuca como pesquisadoresda sua própria realidade social, possibilidade essa negada historicamente ao grupo, o que se trata de algo inédito e relevante. A consciência política desses pesquisadores acadêmicos no sentido de saberem que os instrumentos de luta e voz dessa geração não são mais os mesmos dos seus antepassados:

> Quanto mais, em uma tal forma de conceber e praticar a pesquisa, os grupos populares vão aprofundando, como sujeitos, o ato de conhecimento em si em suas relações com a sua realidade, tanto mais vão podendo superar ou vão superando o conhecimento anterior em seus aspectos mais ingênuos. Desse modo, fazendo pesquisa, educo e estou me educando com os grupos populares. (FREIRE, 1981, p. 36)

Trazemos esse trecho da obra de Paulo Freire,que defende uma ação de pesquisa participativa que envolva pesquisadores da comunidade e externos, para fundamentar nosso entendimento de que a pesquisa e a educação fazem parte de um mesmo processo e caminham

de mãos dadas, o que reforça nossa necessidade de nos apropriarmos dessas ferramentas de luta, que servirá para o fortalecimento individual e coletivo da comunidade.Faz-se necessário a compreensão, a descrição e a análise sobre a sistematização da identidade cultural da Mumbuca, a partir do rigor acadêmico na utilização de técnicas/métodos e nos exercícios da escrita.Dessa vez não mais na condição apenas de informantes, mas sim como pesquisadores e pesquisados.

A participação dos pesquisadores locais em parceria com o pesquisador externotem possibilitadovisões a partir de outros ângulos sobre nossa própria realidade. Percepções, olhares/trajetividades dos indivíduos membros da comunidade, sobre suas formas de ser, identidade cultural, anseios presentes e futuros, relações com o passado, projeções individuais e coletivas. Sobretudo para as aproximações do conhecer pelo viésda arte, apresentando personagens que ainda fazem parte das memórias e narrativas dosMumbucas, que mesmo não estando mais presentes fisicamente na comunidade, são personagens marcantes nos lugares de memória.

Outro aspecto que emergiu nesses encontros se refereà problemática da continuidade na transmissão de conhecimentosentre as gerações. Os mestres e detentores desse conhecimento que envolve a viola de buriti não recebem nenhum tipo de fomento público ou remuneração para manutenção dessa prática no povoado. Apesar do entendimento por boa parte da comunidade de que se trata de uma prática importante, ela resistepelos esforços e ações individuais de seus membros. Diante disso, existe a preocupação da perda dessa identidade devido a constante influência externa, apesar de a comunidade ser protagonista na proposta de continuidade e construção de suas próprias histórias, atualmente também a partir da teorização realizada pelos seus.

Esse trabalho colaborativo envolveu diferentes etapasdos processos de pesquisa, o que contribuiu para o aprimoramento pessoal e coletivodo grupo e alerta sobreos desafios daconstrução dediálogos entre os saberes populares e os científicos. Com isso, os pesquisadores atentavam para o reconhecimento de ambos como fonte igualitária de saberes,por outro lado, o processo de pesquisa participativa vivenciada por esse grupo proporcionou também um estimulo para realizações e aprofundamentos acadêmicos sobre esse e outros temas abordados no decorrer das investigações, além do que, despertou o interesse de algunspesquisadores envolvidos em aprender a tocar a viola de buriti, gerandoum comprometimento étnico, além da possibilidade de ampliação das capacidades profissionais desses moradores.

Todo o material que foi produzido durante a pesquisa, tais como fotos, gravações de áudio e de vídeo ficam à disposição na comunidade para uso acadêmico, como base de dados, entre outros, e já estão sendo aproveitados em desdobramentos dessa pesquisa, como no caso da realização do Trabalho de Conclusão de Curso de uma das pesquisadoras da equipe em Licenciatura em Educação do Campo que versará sobre os processos educativos não formais que envolvem as transmissões de conhecimento da viola de buriti.

O acesso às técnicas acadêmicas de pesquisa e de reflexão em arte tem ajudado na formação das pesquisadoras e vem envolvendoa comunidade de forma direta e indireta, além de tornarem-se sujeitos (as) protagonistas da pesquisa. Mas, também, a nossa interatividade e relações,mais próxima com os sujeitos pesquisados, é outra importante ferramenta que tem nos diferenciado nessa investigação. Dessa forma, foi enriquecedor montar coletivamente os roteiros de pesquisa, discutir sobrea postura do pesquisador diante de um entrevistado e em como lidar comimprevistos em tempo ágil, a ponto de não prejudicar a coleta de informações.

Considerações Finais

Trouxemos aqui nesse breve relato os desdobramentos,assim como alguns resultados importantes de uma pesquisa em que temos adotado a "Pesquisa-ação participativa" como metodologia básica ou, mais especificamente, os métodos da "Etnomusicologia Aplicada", conforme já viemos defendendo e fundamentando teoricamente em publicações anteriores,tais como Bonilla e Chada(2017); Bonilla, et al., (2017a), Bonilla, et al., (2017b), entre outras. Esses resultados parciais parecem nos indicar que, até o momento, estamos tendo mais acertos do que erros quanto aos procedimentos metodológicos. Entendemos que boa parte do êxito desse trabalho se deu pelo fato de os pesquisadores estarem descrevendo, analisando, descobrindo, questionando, observando sobre assuntos da sua própria realidade, o que proporcionou um envolvimento total por parte dos pesquisadores moradores do povoado. Esse protagonismo vem de uma arte e de uma pesquisa engajada, comprometida com os interesses dos todos os sujeitos envolvidos.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Samuel; MUSICULTURA, Grupo.Conflict and Violence as Theoretical Tools in Present-Day Ethnomusicology: Notes on a Dialogic Ethnography of Sound Practices in Rio de Janeiro. Em: **Ethnomusicology**, Vol. 50, No. 2, 50th Anniversary Commemorative Issue (Spring/Summer), 2006. pp. 287-313.

BONILLA, M. F.; CHADA, S. M. Etnomusicologia participativa: um ponto de intersecção entre música e Educação do Campo. Em: **Anais.**III Jornada de Etnomusicologia. Belém: UFPA, 2017.

BONILLA, M. F.; CHADA, S. M.; SILVA, A. C.; SILVA, S. M.; SILVA, G. M. A música e a voz da comunidade Mumbuca. Em: **Anais.**1ª Jornada de Pesquisa em Artes da UFPA. Belém, 2017a. (no prelo)

BONILLA, M. F.; CHADA, S. M.; SILVA, A. C.; SILVA, S. M.; SILVA, G. M.; SILVA, K. B; SILVA, N. M.; SILVA, R. R. A perspectiva do pesquisador pesquisado na etnomusicologia: o caso do estudo sobre a viola de buriti na comunidade Mumbuca no Jalapão, TO. Em: **Anais.**IV Jornada de Etnomusicologia da UFPA. Belém, 2017b.

FREIRE, Paulo. Criando métodos de pesquisa alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação. Em: BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Pesquisa Participante**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Educação Patrimonial**: Inventários Participativos. Manual de Aplicação. Brasília-DF, 2016.

LÜHNING, A.; TUGNY, R.P. de. (orgs.) **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador, EDUFBA, 2016.

MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

MUSICULTURA, Grupo. É possível outro mundo? Pesquisa musical e ação social no século XXI. Em: CORIÚN, Aharonián. **Música/Musicologia e Colonialismo**. Biblioteca Digital, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Uruguai. Edición digital, 2014.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara AunKhoury. **Projeto História**. São Paulo, (10), dez. 1993.

STEIN, Marília Raquel Albornoz; SILVA, VheráPoty Benites de. Refletindo sobre experiências em Etnomusicologia Colaborativa no Extremo Suldo Brasil. Em **Anais**. 29ª Reunião Brasileira de Antropologia. Natal, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Mana 8**(1), 2002, 113-148.

ARTE-EDUCAÇÃO EM PSICOLOGIA: A MÚSICA COMO AÇÃO E MECANISMO DE COMPREENSÃO NO PROCESSO CRIATIVO-INTERVENTIVO FRENTE A CONFLITOS EMOCIONAIS NA EDUCAÇÃO SUPERIOR

Maria Jucilene Silva Guida de Sousa

Prof. Msc da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

jucilenelise@gmail.com

RESUMO

Este trabalho, Arte-educação em Psicologia: a Música como ação e mecanismo de compreensão no processo criativo-interventivo frente a conflitos emocionais na Educação Superior visa abordar Arte-Educação em Psicologia como estratégia de inovação em Educação Superior, pois acredita-se que, por meio do preparo psicológico do aluno é possível ajudá-lo a enfrentar suas dificuldades de aprendizagem no contexto acadêmico e, consequentemente diminuir o índice de evasão e reprovação na Educação Superior. Duas ferramentas que se complementam neste sentido é a Música, como Ciência e como subárea de Artes atrelada à Abordagem Centrada na Pessoa (ACP), teoria do Psicólogo Carl Rogers. Algumas Universidades brasileiras já disponibilizam o trabalho psicopedagógico ao educando, no entanto ainda é um trabalho tímido, diante da grande necessidade evidenciada pelos educandos. Por intermédio da Pesquisa Bibliográfica e da Pesquisa-Ação buscou-se efetivar este trabalho científico, que ressalta a importância de um trabalho interdisciplinar entre Educação, Psicologia e Música e descreve a prática psicopedagógica da autora deste trabalho, quando da sua gestão no Curso de Música Presencial da Universidade Estadual do Maranhão.

Palavras-chave: Música; ACP; Educação Superior.

ABSTRACT

This work, Art-education in Psychology: Music as an action and mechanism of understanding in the creative-intervention process in the face of emotional conflicts in Higher Education aims to approach Art Education in Psychology as a strategy of innovation in

Higher Education, by means of the psychological preparation of the student it is possible to help him to face his learning difficulties in the academic context and, consequently, to reduce the rate of evasion and disapproval in Higher Education. Two complementary tools in this regard are Music, as Science and as subarea of Arts tied to the Person-Centered Approach (ACP), theory of Psychologist Carl Rogers. Some Brazilian universities already offer psychopedagogical work to the student, however it is still a timid job, given the great need evidenced by the students. Through the Bibliographic Research and Research-Action, it was tried to carry out this scientific work, which emphasizes the importance of an interdisciplinary work between Education, Psychology and Music and describes the psychopedagogical practice of the author of this work, when her management in the Music Course Faculty of the State University of Maranhão.

Keywords: Music; ACP; College Education.

INTRODUÇÃO

É possível estudar Arte-educação em Psicologia, num processo interdependente e dialógico, sem que nenhuma delas perca sua essência, já que todas elas priorizam o sujeito em suas diferenças. EstetrabalhoenfatizaaArte-educação em Psicologia na Educação Superior, haja vista que há uma necessidade urgente de inovações no que se refere a qualidade do ensino e da aprendizagem no contexto acadêmico.Dessa forma, a Músicacomosubárea de Artes e como Ciência se constitui em possibilidadesdeintervençãopsicopedagógica nas dificuldades de aprendizagem dos educandos de ensino superior; mas como fazer um trabalho dentro de um espaço de tempo tão restrito como o tempo do estudante universitário? Esta inquietação por parte da autora deste trabalho fez com que buscasse fundamentação na Abordagem Centrada na Pessoa (ACP), de Carl Rogers, a qual visa ajudar o ser humano a se sentir aceito, pois a aceitação de si mesmo o leva a autorrealização.

Este artigo surge da prática pedagógica da autora, em sua função de Psicóloga e Psicopedagoga no Curso de Música Licenciatura Presencial, quando da sua gestão de Diretora do referido curso, ou seja, por meio de atividades envolvendo música conseguiu ajudar muitos alunos com dificuldades de aprendizagem, por intermédio do atendimento personalizado baseado na ACP de Carl Rogers. A partir da sua experiência profissional foi articulado o seguinte questionamento, que se constitui no problema gerador do trabalho: quais as

possibilidades de utilização da Música atrelada a Abordagem Centrada na Pessoa (ACP) de Carl Rogers como processos de compreensão de conflitos emocionais e intervenção psicopedagógicos, na Educação Superior?

Diante dessa problemática articulou-se o objetivo geral, que é refletir sobre o fazer arte-educação de um psicólogo, por meio de atividades musicais no processo criativo-interventivo a conflitos emocionais de alunos da Educação Superior e ainda, como objetivos específicos, compreender a abrangência do fazer psicopedagógico na Educação Superior, reconhecer a contribuição da Música e da ACP de Carl Rogers como possibilidades de intervenção nas dificuldades de aprendizagem de alunos. Elegeu-se como procedimento metodológico, a Pesquisa Bibliográfica e a Pesquisa-ação.

A ACP DE CARL ROGERS E A MÚSICA NO PROCESSO DE INTERVENÇÃO DAS DIFICULDADES DE APRENDIZAGEM DE ALUNOS DO ENSINO SUPERIOR

Considera-se relevante pesquisar o tema: "Arte-Educação em Psicologia porque entende-se que "toda genuína representação artística é em si mesma o universo, o universo naquela forma individual, aquela forma individual como o universo" (ECO, 2013, p.51); por meio destas palavras de Humberto Eco pode se compreender um pouco da Teoria do psicólogo Carl Rogers, a qual valoriza a individualidade, a percepção e o ritmo do ser humano ao lidar com suas emoções e comportamentos aprendidos, pois a "emoção está ligada a sentimentos e estes são afetados pela prática musical que- quanto mais prazerosa- mais estimula a química cerebral, propiciando respostas comportamentais" (LOURO, 2016, p.90). Essas respostas comportamentais estão relacionadas à forma como o indivíduo se percebe e aos conceitos que internaliza de si mesmo. "Será que temos consciência do potencial a ser desenvolvido na pessoa quando trabalhamos a linguagem musical?" (DAUD, 2009, p. 07). É neste contexto que a Abordagem Centrada na Pessoa, de Carl Rogers se constitui como embasamento para a prática interventiva do profissional da educação no processo de aprendizagem do aluno da Educação Superior (MELLO:2011), pois "o indivíduo tem dentro de si amplos recursos para autocompreensão, para alterar seu autoconceito, suas atitudes e seu comportamento autodirigido" (ROGERS, 1989, p.16).

Muitos estudiosos buscaram definir Arte, embora se saiba que conceituá-la de maneira clara e concreta sempre será um ato incompleto. Enquanto Herbert Read (1958) conceitua Arte como "expressão" e estimula modificações a nível de sentimentos, Vigotsky (1970) a

define como “técnica social do sentimento” e E. Soureau (1973) disse que somente “a Arte exprime os sentimentos informuláveis” (CASTELÃO, 2011). É neste contexto subjetivo de significados que a Psicologia exerce influência na Arte e é influenciada por ela, haja vista que a Arte possui funções psicológicas e promove benefícios psicológicos, que ajudam o sujeito a construir sua aprendizagem.

A arte-educação, parte do pressuposto de que “os estudiosos nesta área não têm como finalidade produzir objetos artísticos propriamente ditos, nem fazer apresentações públicas, mas sim colocar fenômenos artísticos ao serviço da Educação e das experiências terapêuticas (GOHN, 2003). Assim, o estudo de Arte-educação em Psicologia implica em práticas de auxílio ao indivíduo no processo de construção de seu conhecimento, por meio da recreação, socialização e o desenvolvimento pessoal. (LEONTIEV, 2000).

Se existe uma palavra que caracteriza bem o fazer psicopedagógico, essa palavra é criatividade. Pelo fato de não haver receitas prontas para o processo de intervenção, pois cada dificuldade de aprendizagem diagnosticada exige uma postura peculiar por parte do psicopedagogo, que por sua vez, se vê diante de situações diferenciadas em relação aos sujeitos do aprender, os quais são singulares, mesmo apresentando problemas parecidos. “É verdade que o tipo de atenção ou de inteligência varia bastante de pessoa a pessoa. Às vezes somos bem expertos, outras vezes um pouco lentos e desatentos”. (LUCAS,2005,p.13-14).

O papel da intervenção psicopedagógica é o “de provocar situações, nas quais aprender passa a ser interessante e consequentemente prazeroso” (BARBOSA, 2006,p.25) e, uma das formas de conseguir isso é pela utilização da música, pois esta é movimento e “toda conduta supõe uma ação, um movimento interno ou externo; no primeiro caso poderá ou não refletir-se em algo externo ou observável: gesto, movimento, som, rubor, alteração da pulsação ou da pressão sanguínea” (GAINZA, 1988,p.21).

Toda intervenção psicopedagógica traz – ou pelo menos deve trazer – em seu bojo, a finalidade de promovera felicidade do aprendente, logo a alegria d esentir útil, vivo e importante no processo é condição impreterível, sem a qual não haverá eficácia, nem efetividade no processo de aprendizagem. Segundo Gainza (1988, p.95): “Educar-se na música é crescer plenamente e com alegria. Desenvolver sem dar alegria não é suficiente. Dar alegria sem desenvolver tampouco é educar”. Isso não significa necessariamente, que se deve desprezar o fato de que a aprendizagem acontece também por meio da dor, mas afinalidade última éo prazer, a alegriade teralcançado asuperaçãodiantedas dificuldades apresentadas.

DESCRIÇÃO DA PESQUISA-AÇÃO DESENVOLVIDANO CURSO DE MÚSICA LICENCIATURA PRESENCIAL DA UEMA

Durante os dois anos de sua gestão no Curso de Música Presencial da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, a autora deste trabalho desenvolveu uma pesquisa em que ao mesmo tempo foi sujeito e objeto desta, ou seja, foi feita uma Pesquisa-Ação, que segundo Thiollent (1988) é um tipo de investigação social com base empírica, que é concebida e realizada, por meio de uma ação ou com a resolução de um problema coletivo, no qual pesquisador e participantes estão envolvidos, de maneira colaborativa.

Na sua condição de Psicóloga e Psicopedagoga e de Gestora do Curso de Música presencial, a autora percebeu um índice de evasão significativa no curso e, por meio de entrevista e observações percebeu que muitos alunos não tinha muita perspectiva otimista quanto ao término do curso, devido a inúmeros motivos, tais como: relacionamento professor-aluno, dificuldade de base de conhecimento, questões econômicas, pois alguns precisavam trabalhar no mesmo turno que funcionava e ainda funciona o curso, dificuldades de conciliar os estudos com conflitos emocionais diversos e etc.

Assim, a autora deste trabalho resolveu disponibilizar aos alunos, de maneira gratuita o seu serviço psicopedagógico, o qual foi desenvolvido de acordo com a demanda dos alunos, nos seus horários vagos ou pelas suas necessidades mais urgentes. O trabalho funcionou na única sala que o Curso dispunha, onde eram feitas reuniões dos professores. No início percebeu-se muito preconceito por parte de alguns alunos, pela ideia de que o trabalho psicopedagógico pudesse expô-los com as suas necessidades, mas depois de entenderem a seriedade e a ética no processo do Serviço de Orientação Educacional e Psicológico – SOEP, proposto pela professora Assistente II do Curso de Música, Maria Jucilene S. G. de Sousa, os alunos começaram a buscar o atendimento.

As sessões no atendimento individual duravam de 30 a 45 minutos e, além de Orientações de cunho cognitivo eram dadas orientações de cunho emocional, as quais baseavam-se na Abordagem entrada na Pessoa de Carl Rogers, que visa ajudar os alunos a utilizarem seus recursos internos e externos para se autoconhecerem e serem sujeitos de seu processo de aprendizagem. Todavia, a profissional não parou somente com a utilização da ACP, mas resolveu buscar na Música possibilidades de resultados mais dinâmicos durante as sessões.

Já se sabe que não existe falta de interesse em aprender por parte do aluno, o que existe é ausência de uma estratégia adequada para ser executada para seu problema específico. Neste sentido, a intervenção remediativa do psicopedagogo/psicólogo se amplia com a relação entre o sujeito, sua história pessoal e a sua categoria de aprendizagem. Já o trabalho preventivo, objetiva distanciar o máximo possível os problemas de aprendizagem, contribuindo com a instituição nos processos didáticos e metodológicos, na dinâmica institucional com todos os envolvidos no processo.

Algumas atividades desenvolvidas na pesquisa-ação.

O trabalho de intervenção por meio da música pode ser associado a algumas premissas teóricas estudadas pelo professor Feuerstein. Ele foi um estudante de Psicologia que começou a examinar a questão sobre a Modificabilidade Humana. (DAROZ, 2002).

As premissas estudadas por Feuerstein são Modificabilidade Cognitiva Estrutural – MCE, Experiência de Aprendizagem Mediada – EAM, Mapa Cognitivo, Operações Mentais, Funções Cognitivas, Privação Cultural, Avaliação Dinâmicada Propensão à Aprendizagem (LPAD), Programa de Enriquecimento Instrumental (PEI) e Ambientes Modificantes. Para efeitos didáticos, serão descritas apenas as três primeiras na pesquisa-ação desenvolvida pela autora deste trabalho.

A Modificabilidade Cognitiva Estrutural (MCE)

Feuerstein (1991) apud Battistuzzo (2009, p. 15-16) define Modificabilidade (cognitiva) como " a propensão (potencial) de um indivíduos e modificar através de ambas as experiências de aprendizagem direta e medidas direcionadas para necessidades estruturais e comportamentais". Por modificação entende o resultado dos processos de desenvolvimento e maturação física. A modificabilidade refere-se à mudança estrutural que se processa na mente de uma pessoa. Dessa forma, se faz necessário ocorrer desconstrução e/ou desconstrução de significados ou de palavras, de acordo com o contexto em que o indivíduo está inserido.

> Em contextos diferentes a palavra muda facilmente de sentido. O significado, ao contrário, é um ponto imóvel e imutável que permanece estável em todas as mudanças de sentido da palavra em diferentes contextos. Foi essa mudança de sentido que conseguimos estabelecer como fato fundamental na análise semântica da linguagem (Vigotski, 1934/2001, p. 465).

Um exemplo prático trabalhado com um aluno do 8º período foi com o jogo do balão rítmico-musical que pode ser trabalhado tanto com crianças quanto com adultos e ainda,

podes er realizada de forma individual ou em grupo. O aluno sofria de auto estima baixa e ansiedade, ou seja, o pensamento que tinha sobre si mesmo era negativo e decadentista, além de potencializar crenças de fracassos naquilo que poderia "vir-a-ser" em sua vida. O objetivo da atividade era buscar descontruir significados e pensamentos que fortalecia sua autoestima baixa. Pois, concorda-se com Vigotsky (1934/2001, p. 481) que para entender o discurso do outro, "nunca é necessário entender apenas umas palavras; precisamos entender o seu pensamento. Mas é incompleta a compreensão do pensamento do interlocutor sem a compreensão do motivo que o levou a emiti-lo". Assim, foi com o jogo do balão, que pode ser trabalhado tanto para crianças, quanto para adultos e ainda podeser realizada de forma individual ou em grupo.

A psicóloga e especialista em psicopedagogia pediu para que o aluno enchesse o balão, de acordo com o ritmo da música, hora mais acelerada, hora mais lenta. A bexiga foi cheia de ar até certo ponto, afim de não explodir. Depois foi orientado ao acadêmico que o esvaziasse devagar. Finalmente, voltou a enchê-lo e brincou com o balão fazendo gestos rítmicos de acordo com sua criatividade.

O desenvolvimento do jogo com o auxílio de música – seja ela acelerada ou lenta – influirá sobre o aprendente, um estímulo mais evidente porque atingirá seus sentidos como um todo, fazendo construir representações mentais significativas, ou seja, a busca por encontrar seu ritmo será auxiliada pelo ritmo da própria música utilizada, ou esta servirá de termômetro para o psicopedagogo verificar o ritmo contrastante do aprendente ao ritmo mais ideal. Depois do processo dinâmico, passou-se a orientação sobre o potencial do aluno e seu poder de autocontrole no processo de tomada de suas decisões.

Experiência de Aprendizagem Mediada (EAM)

A intervenção psicopedagógica com o auxílio de música está alicerçada nesse processo de aprendizagem, no qual o aprendente recebe o auxílio de outro ser humano, que por sua vez, se sente capaz de se envolver responsavelmente nesse tipo de experiência. Aqui a ACP, de Carl Rogers é intimamente ligada com a Música.

As duas formas são interdependentes, a aprendizagem mediada é pré-requisito para a aprendizagem direta. A partir do momento em que o sujeito que aprende se depara com dificuldades de aprendizagem ele se vê amparado pela ajuda do educador, isto é, ambos se constituem responsáveis pelo processo. Por outro lado, se o profissional apenas transmite informações não conseguirá ajudar o aluno construir hipóteses e muito menos auxiliá-lo na

tomada de decisões.

Outro exemplo prático, que pode ser explicitado nesse contexto é o jogo da "Vela", que serve para o especialista, observar bem se um aluno está conseguindo relaxar ou não, e ainda, se consegue acompanhar o jogo, senão possui imaginação correlata à situação que está inserida. Esta atividade foi desenvolvida a um aluno (5º período), que acabara de perder um irmão e não conseguia se concentrar nas aulas.

Articulou-se a atividade assim: o facilitador colocou com tranquilidade e um pouco afastada, uma vela em frente ao acadêmico e acendeu. Depois pediu para ele observar a vela, o que acontece com ela quando for assoprada, depois bater palmas perto da chama, ou se ele pular perto da vela, etc., depois pediu para que o discente em silêncio imagine que ele é a vela, levantando, esticando os dois braços, juntando as mãos por cima da cabeça (imitando a chama). Só a partir deste momento o psicopedagogo começou dar orientações mais específicas para que o aluno pudesse desenvolver sua criatividade (abre-se uma janela, entra área velas e move, se consome e fica pequenininha, pequenininha, cada vez menor; depois abrem-se duas janelas e avela se apaga etc). Esta atividade foi feita com a música "Dear John Ost" de Déborah Lurie. Esta atividade feitas em música pode exigir um esforço muito maior – gerando um risco de ter uma sensação de impotência – por parte do ser que aprende. Entretanto se feita com músicas diferentes – de preferência instrumentais, se constituirá matéria-prima para que a imaginação do aluno possa fluir com mais êxito.

Mapa Cognitivo

O Mapa cognitivo é uma ferramenta de extrema relevância na intervenção psicopedagógica que visa relacionar as características de uma determinada tarefa ao desempenho do raciocínio de uma pessoa. "Mapa Cognitivo é um modelo para analisar as dimensões de uma tarefa de aprendizagem e as operações mentais exigidas e como elas contribuem para uma compreensão das funções cognitivas do indivíduo, sua resposta à mediação, e o potencial de modificabilidade" (FEUERSTEIN; FALIK; FEUERSTEIN, 1991 apud BATTISTUZZO, 2009, p. 26). Mapa cognitivo é, portanto, arepresentação gráfica de uma representação mental, ou seja, é um enunciado de um discurso expresso por um sujeito, que por sua vez, possui suas próprias representações cognitivas frente a um objeto específico. Uma das muitas possibilidades de construir um mapa cognitivo com o auxílio de música é pela técnica da "Construção mental da casa dos sonhos" e da técnica "Poderia Ser" (LUCAS,2005).

Uma aluna do 3º período do curso de Música presencial, com incerteza de sua

capacidade de continuar o Curso, chegou apresentando esta demanda e foram desenvolvidas três sessões com orientações personalizadas e pela atividade do Mapa Cognitivo.

A psicopedagoga e Psicóloga solicitou à aluna que desenhasse mentalmente a "casa dos seus sonhos" (LUCAS, 2005, p. 104) com sua ajuda, pedindo que relaxasse (mediante as técnicas de relaxamento com música, na qual o especialista diz: Essa casa fica diante de um lago tranquilo e calmo, nela você se sente seguro, relaxado, cheio de energia e criatividade. Assim que terminar de construí-la, ela será o refúgio onde entrará em contato com seus er inteligente (quando precisar ou apenas para se divertir). A atividade inicial objetivou o exercício da reflexão, aqui "entendida como ato mental de reconstrução
e reorganização sobre o patamar superior daquilo que foi assim transferido do inferior" (PIAGET, 1995, p. 274).

A psicóloga/psicopedagoga pediu à aluna que em algum momento da construção da casa ela cantasse fragmentos de músicas que conhecia e que tinha a ver com a sensação que ela sentia naquele instante. Na sessão seguinte de atendimento feito pela psicopedagoga e psicóloga, a aluna trouxe uma das músicas – completa –que ela inferiu (só em fragmentos) na construção de sua casa dos sonhos (conhecimento de ponto de referência), a partir daí ele iria reescrevê-la (conhecimento rota-estrada). Depois dessa atividade envolvendo música a aluna afirmou ter condições suficientes para pensar em alguma situação que lhe causava dificuldade e descrevê-la numa folha de papel. Ela conseguiu construir possibilidades. Conforme afirma Piaget (1981, p. 07):

> Com efeito, o possível não é algo observável, mas o produto de uma construção do sujeito em interação com as propriedades do objeto, mas inserindo-as em interpretações devidas às atividades do sujeito, atividades essas que determinam, simultaneamente, a abertura dos possíveis cada vez mais numerosos, cujas interpretações são cada vez mais ricas.

Ela fez o mesmo procedimento que já havia ensaiado com a música, agora o foco era seu relato. Posteriormente, a aluna decidiu que iria continuar o curso, mas com uma perspectiva mais otimista.

Objetivou-se com esses exemplos práticos mostrar apenas "gotas de águas" frente a um "oceano de possibilidades" existentes não só em relação aos recursos psicopedagógicos apresentados, mas diante de outros, como o psicodrama, os livros sem texto, a caixa de areia e outros, os quais se tornarão mais expressivos com a utilização de música pautada na criatividade do psicólogo ou psicopedagogo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da situação-problema apresentada inicialmente neste trabalho, pormeio da indagação: quais as possibilidades de utilização da Música aliada à Abordagem Centrada na Pessoa (ACP) de Carl Rogers como processo de intervenção psicopedagógico, na Educação Superior? Percebeu-se, que devido à prática psicopedagógica seus a tentar na intenção de compreender a formação da pessoa, frente a sua predisposição para aprender, os dois aspectos, afetividade e inteligências e constituem em pano de fundo para a utilização da Música e da ACP como processos de intervenções psicopedagógicos, pois ambas penetram profundamente nas sensações do indivíduo possibilitando o seu agir por meio de seleções cognitivas seguras e conscientes.

Verificou-se que a música como linguagem permite-a quem a utiliza pedagogicamente diferentes formas de comunicar, o que implica em invenção e reinvenção de outras linguagens e em transformação do mundo interior e exterior dos elementos humanos (ACP) (ROGERS: 2004) envolvidos no processo de aprendizagem do educando do Ensino Superior, no queserefereao planocognitivo, psicológicoesocial.

Sugere-se a implantação do Trabalho Psicopedagógico feito pelo Psicólogo especialista em todos os cursos da Universidade Estadual do Maranhão, pois essa inovação implicará em maior qualidade no processo de ensino-aprendizagem, além de minimizar os índices de evasão e reprovação, recorrentes na graduação desta IES.

REFERÊNCIAS

ARBOSA, Laura Monte Serrat. *Psicopedagogia: um diálogo entre a psicopedagogia e a educação.* 2 ed. Curitiba: Bolsa Nacional do Livro, 2006.

BATTISTUZZO, Lígia Helena Coldana. *Experiência de Aprendizagem Mediada de Reuven Feuerstein: A modificabilidade em alunos de cursos profissionalizantes. U*niversidadede Sorocaba: São Paulo, 2009.

CASTELÃO, Maria Luzia Lopes. *Arte-educação: a mediação Cultural e o Trabalho com Equipas Criativas.* Dissert. Mestrado. Universidade de Lisboa: Instituto de Educação, 2011.

DAUD, Alliana. *Jogos e Brincadeiras Musicais*. São Paulo: Paulinas, 2009.

ECO, Humberto. *A Estrutura Ausente: Introdução à Pesquisa Semiológica.* São Paulo: Perspectiva, 2013.

DAROZ, Silvia Zanatta. *Pedagogia em ediação em Reuven Feuerstein*: o processo de mudanças em adultos com história de deficiência. São Paulo: Plexus, 2002.

GAINZA, V. Hemsy de. *Estudos de Psicopedagogia Musical***.** São Paulo: Summus, 1988.

GOHN, Daniel Marcondes. *Autoaprendizagem Musical*. São Paulo: Annablume, 2003.

LEONTIEV, D. *Funções da Arte-educação Estética. In educação Estética e Artística***:** Abordagens transdisciplinares. Coordenação: Frois, Fundação C: GolausteGulbenkion, 2000.

LOURO, Viviane (org). *Música e Inclusão: Múltiplos olhares.* São Paulo: Editora Som, 2016.

LUCAS, Bill & CLAXTON, Guy. *Criative-se; um guia prático para turbinar o seu potencial criativo*. São Paulo: editor Gente, 2005.

MELLO, Maria Ines de Souza Azevedo. A música como instrumento de intervenção psicopedagógica.V ENLETRARTE: Campo dos Goytacazes/RJ, 2011.

PIAGET, J. *Abstração reflexionante*. Porto Alegre: Artes Médicas,1995.

_____*Le possible et le nécessaire*: l'evolutiondespossibles chezl'enfant. Paris: PressesUniversitaires de France, 1981

ROGERS, Carl. *Sobre o Poder Pessoal.* 3ª. Edição, S. Paulo, Martins Fontes Editora, 1989.

_____, Carl. *Terapia Centrada no Cliente.* Trad. Lisboa Moraes Editores, 2004.

THIOLLENT, M. *Metodologia da Pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez & Autores Associados, 1988.

VIGOTSKI, L. S. (2001). Pensamento e palavra. In L. S. Vigotski. A construção do Pensamento e da Linguagem. São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1934).

SÉRIE FOTOGRÁFICA “DELAS PARA ELAS”: UM CAMINHO PARA LEMBRAR O CORPO DAS MÃES DO LAR, A TRAVÉS DO NU E O RETRATO.

Maryori Katherine Cabrita Garcia (UFPA)

Resumo:

O ensaio da série fotográfica: “Delas para elas”: um caminho para lembrar o corpo das mães no lar, a través do nu e o retrato, busca a possibilidade de criar pontes de diálogo entre: o retrato fotográfico, o conceito do Henry Bérgson “o corpo como centro de ação” , a psicanálises da Clarissa Pinkola Esteves, relacionado aos arquétipos das mães e, o texto literário Memoria e Alma da Casa, da poeta Hanni Ossott para explicar, porque as imagens de minha mãe e dos meus avós estão superpostas em meu corpo, porque o processo artístico volto-me a essência da primeira casa a partir de seus rostos.. Compreender que as relações afetivas dentro do lar em conexão com nossas mães ou avós -para mim- é um território construído cotidianamente pelas mulheres, que as fazem desde a tradição oral, força corporal, energia sexual, intelectual, emocional, psíquica e espiritual. -Elas confrontam sua própria existência- entre um presente que trabalha o amor do lar, e as lembranças do passado da casa de seu pai (a nação fálica e logocêntrica do sistema patriarcal). Uma rede de lutas internas (emoções, afecções, necessidades, duelos...); externas (a cultura, a política, a sociedade e a economia) e também com os outros (as relações familiares).

Palavras-chave: fotografia, corpo, mães, retrato, lembranças do lar.

Abstracto:

El ensayo poético de la serie fotográfica “Desde ellas y para Ellas”. Un camino para recordar el cuerpo de las madres en el hogar, a través del desnudo y el retrato, busca la posibilidad de crear puentes de diálogo entre el concepto “el cuerpo como centro de acción” de Henry Bergson, el psicoanálisis de Clarissa Pinkola Estés, relacionados a los diferentes arquetipos de madre, y el texto literario de la poeta Hanni Ossott, “Memoria y Alma de la Casa”, para explicar, por qué las imágenes de mi madre e mis abuelas están colocadas em mi cuerpo, por qué los procesos artísticos me devuelven a la esencia de la primera casa, a partir de sus rostros. Comprender las relaciones afectivas dentro del hogar y la conexión que hacemos con nuestras madres y abuelas que -para mí- es un territorio cotidianamente construido por las mujeres, quienes la realizan desde su tradición oral, fuerza corporal,

energía sexual, intelectual, emocional, psíquica e espiritual -confrontándose a su propia existencia- entre el presente que trabaja el amor del hogar y los recuerdos del pasado de la casa del padre (la noción fálica y logocéntrica del sistema patriarcal). Una red de luchas internas (emociones, afecciones, necesidades, duelos…), externas (la cultura, la política, la sociedad y la economía) y también con los otros (sus relaciones familiares)

Palabras-clave: fotografía, cuerpo, madres, retrato, recuerdos del hogar.

Introdução

O presente ensaio nasce como uma forma de explicar o processo da série fotográfica intitulada "Delas e para elas: um caminho para lembrar o corpo das mães do lar, a través do nu e o retrato". imagens feitas no ano 2013 em Caracas-Venezuela, como homenagem aos rostos das mulheres de meu lar -minha mãe, a Marisela Garcia e minhas duas avós, a Ida Garcia Márquez e a Dilia Rubio de Cabrita, e assim criar um encontro amoroso e afetivo que me liga a elas, como imagens arquetípicas e sujeitos políticos dentro do imaginário do presente-passado de meu corpo. Assim começo o caminho desde uma pratica fotográfica conscientizada em dialogar de forma intersubjetiva os rastros e as lembranças que compõe minha vida, neste mundo de trocas sócias, afetivas e emocionais, que me aproxima ao corpo da mulher em seus diferentes papéis sociais, económico, político e culturais. O corpo feminino como sujeito que se reconhece desde os afetos, afeições, emoções, lutas, dores, carências, perdas, abandonos, certezas e dúvidas.

Partindo dessa consciência corporal, procurei então compreender que o corpo que tenho está construído pelas aprendizagens feitos da infância. Para isso precise o seguinte processo metodológico, o uso do conceito *"o corpo como centro de ação"*, do filosofo Henry Bérgson, a psicanálises da Clarissa Pinkola Esteves, relacionado aos arquétipos e tipos de mães e, o texto literário Memoria e Alma da Casa, da poeta Hanni Ossott, só que costurado desde a narrativa pessoal das experiências de minha vida porque:

> "é uma forma específica de fazer política do discurso feminino; a prioridade não é dar só o que foi vivido como evidência, é a possibilidade de criar novas estratégia para investigar e dar novos significados ao mundo que vivemos; ... são um espaço para a construção de outras formas de olhar a fontes epistemológica e

> ontológicas ... enraizada em nossas experiências e formas de relacionar-nos com os outros ... Uma maneira de aprender a pensar, e a conhecer-nos para traçar caminhos descentralizados do conhecimento ... (HUIDOBRO M, 2008, pag 2)

I parte. Sobre o caminho do reconhecimento da mãe no retrato fotográfico

Conscientizam o corpo nos espaços do lar, é lembrar o passado, esquecendo do presente, nos permite um; ter a possibilidade de um diálogo retrospectivo, e dois, ter que questionar nossas aprendizagens feitos. Procurar olhar o que somos, e desdobrar as imagens ou as lembranças que palpitam em nós, e entender que abrir a porta do passado é entrar no labirinto. Donde para entrar é reconhecer psicologicamente que é abria a porta do tempo vivido, das experiências e as aprendizagens feitos, sem linearidade, flutuados como corrente do mar, que mudam em cada movimento das águas, na medida que o tempo também transcorre. Porque muito do que buscamos em nós, se mistura entre o vivido e os sentimentos que se tem ou tiveram naquele lugar e tempo. Também pode-se encontrar com infinidade de fatos tecidos em uma subjetividade profunda e oculta, que joga com/em nós, caminha entre

passagens de vidas trocadas em seus multiplex valores, por tanto o corpo vai ter de agir e reagir através de seus próprios rastros.

O filosofo Roland Barthes fala, que uma foto sempre que é familiar a nós, nos convoca a fazer questões sobre os fatos isso lembra como tempo e afetos, "porque a fotografia na profundidade é subversiva e não é porque assuste, transtorne o inclusive é estigmatize, é porque é pensativa" (BARTHES, 2009).

Certamente essa foto é um fato pessoal, pertencem só ao mundo de minhas lembranças, não dialogo com outros, posto que sua ação dialoga interiormente em mim e cuja importância está contenda em mim psique. Nessa foto minha mãe só tinha 30 anos de idade e eu 13 anos de idade aproximadamente. Só que através desse rosto eu começo a pensar no meu próprio, ativando-se uma consciência política sobre o papei sócia e econômico de uma mãe solteira muito jovem, que tentam fazer o grande esforço espiritual e corporal, com as ferramentas psíquicas que têm, suportando muitas horas de trabalho, cansaço para dar alimento, proteção, amor, ensinamento a sua filha.

Achei que esse caminho de querer lembrar, fazemos um exercício com a imaginação, e ela também joga ao mundo das aparências, dos jogos que procuramos ver como fato visível, e que manifesta de forma quiçá inteligível aquilo que queremos questionar. -Em mim caso- a fotografia não é utilizada só como pratica artística, é pensada como ferramenta que media com a realidade subjetiva que reescreve a memória do corpo. Só que partindo do que fala grosso modo Bérgson *"o corpo como centro de ação"* é desde donde acontece as demais ações, porque ele não é um depositário das lembranças, ele é um organismo atuante, a imagem desde onde sentimos e fixamos o mundo e nossos mundos. Fatos contínuos que ocorrem dentro e fora de nós.

Então e meditar sobre o papei social e psicológico que tem a imagem da mãe como sujeito político, cultural e arquetípico na construção do feminino neste mundo patriarcal e capitalista.

Neste sentido, comece a olhar meu lar, e as pisadas de meus rastros, desse animai domesticado cheio de fatos e ensinamentos que me voltam ao mundo sensível das lembranças, como parte a vida da cotidianidade. Me achei em principio na frente dos espelhos da penteadeira do quarto de minha mãe, completamente nua, para deixar ver o ventre e os quadris grandes latino-americanos que mostra seu sexo como símbolo da fertilidade, da vida,

do alimento, da união entre as mulheres que dá origem ao mundo, como cordão umbilical invisível que nos transcende.

Por isso a imagem n°1, se conformo com a intenção de criar multiplex olhares, por meio do espelho da penteadeira, me volto ao gênero do retrato tradicional, para evocar o rosto de minha mãe em seu olhar fixo e de frente a câmara, e na parte baixa inferior esquerda a sobreposição de meu corpo nua, dentro da escala formal fotográfica dos tons preto e branco.

A imagem dos espelhos, dialogo como aquela proximidade natural que se dá desde o nascimento com a corporeidade da mãe, posto que delas construímos o primeiro diálogo amoroso, erótico e espiritual do corpo.

A apropriar-me do retrato fotográfico de minha mãe, de uma foto feita por uma foto estudo, que foi revelada, e que posei outras características de produção fotográfica em contraposição ao digital, é reescrever sobre essas imagens outro contendo, outro nexo com o corpo, e com esse rosto da mãe que observo desde a frontalidade de um olhar que se revela na memória da tradição familiar do lar.

E preciso dizer que, o retrato como memoria, sempre teve na humanidade um papel fundamental na pedagogia visual dos povos, os contextos e territórios sociais, culturais e políticos -e é que nos educamos atreves das imagens-. Por exemplo o retrato familiar fotográfico, parte da verticalidade legitimada desde os tempos da pintura grega-latina e posteriormente desenvolvida na iconografia do Renascimento, que sacralizou a mera efigie dos homens poderosos, continuando com a vista que se direciona a essa composição frontal cartesiana.; pela necessidade de legitimar ante o mundo o rosto casto, erguido, honorável da humanidade.

Em contraposição política a essas instrumentalizações cartesianas, traço conexões como explica a psicologia lacaniana a partir do conceito de otredad vinculado ao imaginário simbólico do feminino e nesse jogo da imagem especular* e instrumental que dá sentido à doble mirada do retrato, cujo espelhos e olhar é o encontro entre dos corpos, por tanto de dos tempos que se funde em um só. A mãe como imagens primaria, é o primeiro sujeito (outro) que a criança presencia simbólica e culturalmente desde a linguagem oral, e que naturalmente ajuda a pensar o “eu” através dela, constituendo o corpo sexual-cultura do feminino e o masculino.

Assim entre a pratica fotográfica, a imagens de minha mãe e o contexto familiar do lar, desmitifico o espaço "privado" como um espaço exclusivo da "intimidade" -para mim- é um espaço político, e, portanto, público, donde as alteridades jogam-se em papéis sociais que sem dúvida criam construções do feminino e o masculino. Onde a psique e a imaginação também vai compõe seu imaginário. Nesse espaço encontramos multiplex imagens de nós, pois temos e estamos cheio dos gestos e os rostos da família.

Para meu corpo, as mães e o lar é: um território desenhado pelos afetos e redes de intercâmbios culturais, sociais e políticos que de forma direta e indireta nós fazem. Nesse fazer-nos de trocas, as pessoas podem o não criar inteligências multiplex e interatuar com a sensibilidade em diferentes níveis de compressão. Outras pelo contrário sofrem profundos fechamentos em sua alma, obscuridade e dores que baliza suas vidas.

O corpo e um órgão poroso e sempre se nutra das experiências, que são os fatos que o rodeia interminavelmente, conformando uma corporeidade espiritual cheio de códigos individuais e coletivos. Dentro do lar, todos os corpos interatuam voluntaria e involuntariamente a uma participação pedagógica inevitável que cria discurso na vontade do Ser. Surgindo assim, uma filosofia primeira, que dão a "alma e o saber da casa" (OSSOTT, 2002)

As mulheres, quando com o dançar da "loba" percorremos os espaços do lar, é de forma sistemática cheiramos e olhamos os rastros, os traços, as pegadas, devolvendo o corpo a necessidade de certas conexiones com imagens-lembranças, é porque estamos passando por um câmbio na maneira de sentir a vida, as vivencias e o transcurso dos tempos entre elas.

> *"Às vezes uma palavra, uma frase, um poema ou uma história soa tão bem, soa tão perfeito que faz com que nos lembremos, pelo menos por um instante, da substância da qual somos feitas e do lugar que é o nosso verdadeiro lar." (PINKOLA ESTEVES, 2001, pag 28).*

Devo aclarar algo, quando o ser humano deseja observar as origens da casa da mãe que nos envolve, é percorrer em direção a um "progresso interior" (OSSOTT, 2002) nos leva a umbral filial, e arquetípico, que cozinha ás relação mais profundas: nossas conexões cosmológicas sobre a visão pessoal e comunitário em nossas vidas, também o lar atual no que vivemos e nos relacionamos.

II. Parte. A tradição social e o arquétipo da mãe antiga.

Na seguinte imagem n° 2, a meu ver, buscava dialogar com a tradição de minha avó na vida de minha mãe. Por isso sumiu do frontalidade do retrato, e deixo olhar mais a penteadeira, abrindo-o ao plano horizontal ou de paisagem, que desde o ângulo lateral, crio dentro da imagem um triangulo invertido, para mergulhar desde outra perspectiva visual nesse espaço bidimensional, que de igual forma me vê, posto que focaliza dos pontos chaves o olhar de minha avó e a seu lado meu corpo nu, que não se sobrepõe como a foto anterior. Aqui o mundo se abre ao triângulo invertido, como simbologia do poder das aguas do espirito da simbologia feminina ocultada pelo patriarcado, que nos alimenta através das representações da grande mãe, mulher antiga, cheia de sabedoria que nos ensina desde sua experiência a antiguidade da vida.

Reencontrar-nos com o arquétipo da mãe antiga, que fica na comunicação oral, que se cozinha da experiência das mulheres velhas, que transitaram antes que nós, e que faz parte de um tempo e contexto diferente, só que ressurge partir da arte de contar histórias costurando entre gestos, risos, pensamentos e silêncios o mundo que viveu. As avós também vão construindo o mundo lúdico de nossas lembranças, posto que elas são também as artífices de nossas mães presentes.

Voltar a nossas avós dentro do sistema de representação familiar; e mergulhar na tradição das primeiras pedagogas das almas, no circuito de trocas simbólicas das relações sociais, emocionais, afetivas que costuram o imaginário simbólico na psique de nossas mães. Ainda, nossos corpos são descritos e explicados desde as formas em como lhes ensinaram a elas, por isso muitas vezes seu bate-papo faz parte de aquilo que viveram na *primeira casa*, criando não só as supostas diferencias sexuais e sociais entre mulheres e homens, essa corporeidade e a oralidade de nossas afetividades no lar. E é que criamos um cordão invisível ligado intuitivamente a nossos mães e pais, alimentada por as oscilações que a vida tem em o

percorre do amor, do ódio, do esquecimento, do abandono, das desaparições, das aprendizagens, e também das despedidas ante a morte. Daí construímo-nos, fazemo-nos, pensamo-nos, sentimo-nos e imaginamo-nos aquele primeiro lar, posto que muitas das vezes

> *"fundarmos a casa nova com a memória da casa da infância. Isto não quer dizer que a casa nova é idêntica a primeira. Porque também as casas se negam, se desaprovam. Pero nesses desaprovar e aprovar conservarmos imagens e objetos que nos falam de nossos passados e do passado de nossos padres"* (OSSOTT, 2002, pag 64)

O corpo lembra o passado no presente, porque ele *"é um centro de ação" (BERGSOM, 2008);* nele se movimenta todas as percepções possível em sua relação com tudo aquilo que o rodeia, misturando tudo de acordo a sua afetividade. Por isso, o corpo faz dele uma imagem grandona onde a demais imagens-lembranças tem sua agir e reagir. Agregaria, que essas percepções-lembranças alimenta a alma criativa, porque elas criam ligações psíquicas e corporais em nós, aberturando os caminhos e portas ocultas da vida que vivemos com nossos mães e pais.

A corporeidade que temos são também os rastros e as pegadas saídas do seno das avós. Por isso meu corpo e a mistura das convivências e a aprendizagem com elas, de seus próprios conceitos sociais, culturais, morais do que acham que é imaginário simbólico do feminino. Suas vidas é a imagem, os comportamentos, os hábitos primeiros que meu corpo obteve na construção do que significa social, cultural e politicamente ser mulher num mundo historicamente feito dos patrões e hábitos simbólicos do falo patriarcal venezuelano do século XX.

Para dar um exemplo disso, vou a contar um breve relato que me foi descrito em vários momentos de mim vida, já adulta, e a través do compartir das experiências que fazermos a mulheres quando as relações afetivas são fortes e saudável, é que nossas mães começam a confessar-nos as desgraças que nos sucederam em sua vida. Então vou a falar de como fui concebida:

-Pelos anos 82, minha mãe, a Marisela, tinha dezesseis (16) anos de idade, e como muitas jovens de meu pais, e em especifico dos povos andino, desconheciam o tema das relações sexuais. Meu pai, o Carlos, com 25 anos de idade e esperto nas artes de seduzir adolescentes através de promessas e mentiras, engravido a ela. Quando ele, recebeu a notícia do que acontecia em o corpo de minha mãe, simplesmente lhe falou que isso era um

erro dela, que provavelmente o que levava no ventre era de outro homem e só queria responsabiliza-o do um fato que não fez. Assim que sua reposta foi abandonar e sumir de minha mãe. Ela me comentou, que nunca falou com minha avó, ela só deixa no lar materno uma carta, explicando o porquê a decisão de sumir e abandonar a casa. Aí falava que que entendia que havia faltado a moralidade da casa, desonrado o sobrenome da família, não queria que pela culpa dela, minha avó ficara pela rua nas coscuvilhas ou as fofocas das gentes. Ante essa realidade ruim, e com medo a reações familiares, preferiu fugir e sem ajuda de minguem empreendeu a viagem da mãe que fica na vida solteira com sua criança num mundo que as violenta-

> "não é raro em culturas punitivas que a mulher se sinta dilacerada entre a opção de ser aceita pela classe dominante (pela comunidade) e a de amar seu filho... Essa é uma história muito antiga. As mulheres sempre morreram em termos psíquicos e espirituais por tentar proteger o filho não-aprovado...Nos casos extremos, as mulheres foram enforcadas, queimadas e assassinadas por desafiarem as proibições da comunidade e dar abrigo ao filho não-aprovado. (PINKOLA ESTEVES, 2001, pág. 125)"

Lamentavelmente vivemos ainda a tradição dos lares onde o sexo segue associado ao pecado original, como um instrumento pedagógico de controle, vigilância e castigo, que se predica como religião, e estabelece um discurso normalizado sobre que o sexo, o amor, e os filhas (o) que nascem disso, só podem estar legitimado moralmente no seno da *"família conjugal que se impõe como modelo, que faz valer-se da norma e acredita a verdade" (FOUCAULT, 2008)*

Na cultura andina dos anteriores séculos (acho que ainda neste), o tema sobre a verdade sexual, foi silenciado entre mães e filhas, em contraposição aos pais e filhos que eram instruídos a partir do sexo em bordelões, prostibules ou a pornografia. A família latino-americana inconscientemente, fala o filósofo o Enrique Dussel, em seu texto "Para uma erótica latino-americana", estamos atravessados pelo *"eu conquisto";* neste sentido, se exerce uma política sobre o ars-erótica, que evidencia como nossos corpos são territórios dominados pela violência de um "amor" que causa dor, que deve deixar sua marca em nós e que, em todas as direções demarca "a mulher que é feita coisa". se ensina que elas somente servem para satisfazer os caprichos da demanda viril-sexual.

III Parte. - A Casa Patriarcal das Mães

Partindo novamente do retrato, no caso imagem n°3, e sem a penteadeira, utilizo a doble-exposição, e mostro rosto só que velado de minha avó Ida Garcia, quem faleceu em novembro de 2011 em minha casa. Por isso aparece no fundo a metade de meu corpo dormente, para jogar com os reflexos dessa caixinha de marco ovalado, como sim se trata-a de uma ouroboro, que em -mim caso- busco evocar a morte como vida e como *"um elemento cuja realidade é feita em função da repetição e a imitação dos fatos humanos desde um arquétipo primordial" (ELEADE, 2001)*

As mães desde a perspectiva do eterno retorno, é um arquétipo primordial na psique das mulheres. Como a roda da existência que o ser humano tem nesta vida cheia de mudanças, de fecundação, de nascimentos, feita de despedidas, de duelos na alma. Sabemos que a vida não é eterna, tem com certeza o caminho da morte, que nos acompanha sempre e detrás de nossos pés. A mãe primordial que todas levamos dentro de nós, é uma ação continua do tempo cosmogónico que nos transcende, a través dos nascimentos, a destruição, a renovação, a ressureição e sobre tudo da criação.

Tudo isto é porque preciso dizer que é a partir das carências, perdas e desaparições encontre um corpo doente, que precisa olhar outra formar de ver-se.

-Senti cada umas das tristezas de minha mãe, e com certeza marcaram minha vida- Cada uma das lágrimas que aconteceu em meu lar, tiveram reagires profundas de como ela viveu a experiência de ser mãe solteira.

De como a casa patriarcal habita-nos, como espelho em nossas vidas cotidianas; espelho que faz parte de uma linguagem normalizado e naturalizado pelo tempo, pelos contextos, pelas práticas cotidianas que percorrer as ruas do imaginário social, que direta ou indiretamente segue-nos administrando psicologicamente, para que mergulhe em nossos corpos diferenças entre o sexo, raça, a religião, a classes sócias. Para colocar sempre frente de nós a existência de um possível inimigo hostil.

No caso de minha mãe, ela sempre foi duramente criticada por minha avó. É só com o tempo e que ela pouco a pouco foi aceitando minha presencia como neta. Lembro que a primeira conversação e abraço amoroso que eu tive com minha avó Ida Garcia Márquez, aconteceu já a meus 15 anos de idade. E nesse instante, entendi o porquê minha avó censurava e castigava desde sua oralidade tão fortemente a minha mãe. Descobri por primeira vez, a tradição violenta que as mulheres vivem pela cultura patriarcal. Os rastos de como foi ela abandonada também por sua mãe e pai, e os cuidados ortodoxos e ortopédicos que foram feitos por seus avó e avô. Depois como sofreu o mesmo abandono por parte de seu esposo, justo a sair grávida de minha mãe, ficando sozinha com três filhos e oitos filhas que manter, educar, cuidar, alimentar.

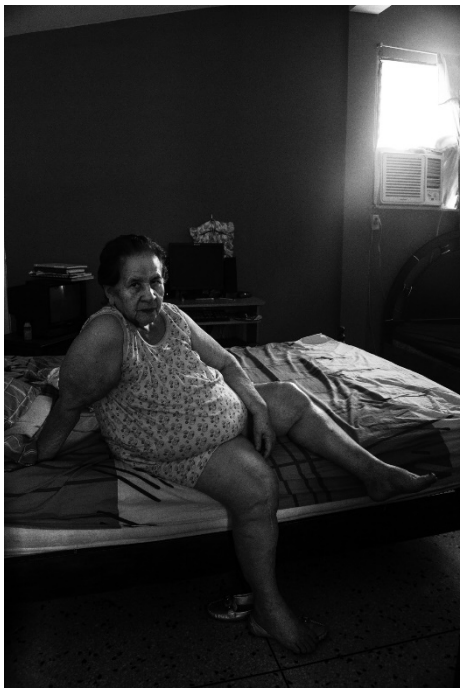
Por isso, não é raro que os patrões se repitam de filha a mãe. Repitamos de forma inclusive inconsciente as violências feitas por nossos antepassados. Sabemos que neste sistema da dominação masculina, a mulher sempre foi usada como coisa útil para satisfazer as necessidades dos homens, só que quando sua juventude, desejos estão cheias, as mulheres são insoladas, abandonadas, a sobreviver sozinha com as crianças, e ademais levando a costa a culpabilidade de estar abandonadas e a viver privadas ao direito a assumir seu soledade de mãe solteira sem ser questionada a ser vistas como mulheres indignas.

-Ante isto, acho que as mães solteiras, entra em estados de doenças psicológicas permanentes, pelos abandonos, a violência feitas por outros, a discriminação social e cultural, e as lembranças que vai e volta disso mesmos processos que fratura a alma. Criando pelo tempo, afecções que se trocam entre a mente e o corpo. Disso, sempre lembro o caráter algumas vezes hostil e guerreiro de minha mãe com as pessoas, também a forma como educo-me para afrontar a vida *"...para que a função da maternidade supere restrições desse tipo, ela*

deveria ter algumas qualidades ferozes, qualidades que, em muitas culturas, são consideradas masculinas...” (PINKOLA ESTEVES, 2009).

Mas desde a contradição o espaço da casa, onde fazermos o lar, a humanidade, independentemente da cultura, religião... segue sendo o lugar onde valoramos o sentir da família, desde o calor dos afetos, a proteção e o apoio.

IV Parte. O abandono da Casa Patriarcal.



A última imagem da série intitulada “Delas e para elas”, fecha com o retrato do corpo de minha avó a Dilia Rubio, que foi feita na cidade de Valera, estado Trujillo (Venezuela) no ano 2013. Ela desde a cama me vê, abraçada pela iluminação lateral direita que ascende a seu corpo. Expressando-se assim o fato fotográfico, que mostra minha visão pessoal de mim mundo familiar, mediando com a realidade representacional que tenho, e que ajuda a presentear-me como um sujeito que se próxima a essa “mulher selvagem” que compreende a subjetividade e construção de sua identidade.

Uma identidade feita pelo abandono meu pai, os afetos que nunca conheci, pero que chegaram a mim desde o corpo de minha avó. Um corpo tão parecido ao meu, de pernas grossas, cadeiras anchas, braços fortes, de mãos pequenas, de rosto pensativo, de uma solidariedade e paciência admirável. Muitas das qualidades corporais e da personalidade de minha avó paterna, são parte de mim, e cuja herança honro.

> “As mulheres mais velhas eram os repositórios do comportamento e do conhecimento instintivo e podiam transmitir os mesmos para as jovens... por meio de palavras, mas também por outros meios. Mensagens complexas acerca do que ser e de como ser, são simplesmente transmitidas com um olhar, um toque com a palma da mão, um sussurro...". (PINKOLA ESTEVES, 2001, pág.134)

Conclusão

Para terminar, eu só que dizer que reconhecer os processos de vida através da pratica artística de fotografia, quiçá como um ato terapêutico com a psique a criatividade e sem dúvida a mesma vida, é:

1.- Busquei lembrar-me conscientemente como uma construção social e psicológica, feitas pela pedagogia política e os arquétipos muitas vezes impostos pela sociedade patriarcais

2.- Lembrar-me através dos rostos de minha mãe e minhas avós, resinificou mim ligação com elas, como sim olhar seus rostos em mim, fossem um novo despertar da mirada feminina que precisa de voltar-se a novos encontros com o imaginário individual que uma tem de si mesma, como mulher, mas também como a fotógrafa.

3.-Por isso é preciso analisar a prática artística que fazermos no corpo humano, que é uma tarefa complexa, que muitas vezes exige prestar atenção à forma como olhamos e desde donde estamos fazendo isso; que histórias atravessam o mundo que estamos olhando e vivendo, já que é também partícipe do consumo visual que temos, porque as histórias de vida também nos atravessam.

Sabemos hoje que costuramos uma rede sobre nossas realidades com os outros. Tecemos nessa mesma rede as sensações, os sentimentos, as emoções e os afetos, dos muitos entrecruzamentos que obtivemos dos fatos sócias, políticos culturais, psicológicos em nossos lares.

A realidade e a memória se trocam e misturam, já que somos humanos errantes, que precisamos dos afetos com o outro. Atuamos em função de muitos fatos que aprendemos das pedagogias primeiras do lar que se incorporam em nós. Somos um e igualmente um outro que ante o olhar de outro também precisa do encontro, que sempre se volta a necessidade de reconhecer-nos na cara do outro. Em meu caso, o doble olhar de uma mulher- que como filha, lembra os rastros, as pegadas da mãe e a linhagem de minhas avós, para desconstruir as

aprendizagens do sistema patriarcal, que nessa cotidianidade da suposta intimidade do lar, violenta-nos, fazendo de ele, um território hostil, cheio de esgotamentos, donde as mães fazem o que podem com as ferramentas psíquicas que tem.

Bibliografia.

BARTHES, Roland. La Cámara Lúcida, notas sobre la fotografía. Barcelona: Paidos Ibérica. 2009

BOURDIEU, Pierre. La dominación masculina. Barcelona: Anagrama. 2000

CORNEJO, Francisca. Investigación con Relatos de Vida: Pistas y Opciones del Diseño Metodológico. Universidad Católica de Chile: Chile. 2008.

DAMATTA, Roberto. A casa e a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. São Paulo: Brasiliense. 1985.

DUSSEL, Enrique. Para una Erótica Latinoamericana, Venezuela: el Perro y la Rana. 2013

RIOS, fábio; "Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Beatriz Sarlo". In: Revista Intratextos, 2013, vol 5, no1, p. 1-22. DOI: http://dx.doi.org/10.12957/intratextos.2013.7102.

FERNÁNDEZ, Valeria «De la Perspectiva de Género a la Teoría Feminista. Reflexiones en torno de Experiencia, habitus disciplinar y construcción del objeto. Espacio público, prensa gráfica y portales en la red». Revista Temas de Mujeres. 2011.

FOUCAULT, Michel. Historia de la Sexualidad I, II y III. Argentina: editorial Siglo Veintiuno, 2008.

GARCÍA, Darío Cruzando los umbrales del secreto: acercamiento a una sociología de la sexualidad. Pontifícia Universidade Javeriana. p. 112. ISBN 978-958683-686-9. 2004.

HERNÁNDEZ, Carmen. Insubordinación: Diana Eltit y Paz Errazuriz. Urgencia y emergencia de una postura artística en la Chile postgolpe (1983-1994). Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana. 2011.

OSSOTT, Hanni Cómo leer la poesía: ensayos sobre literatura y arte, editorial Comala. CaracasVenezuela. 2002.

PINKOLA ESTEVES, Clarissa. Mujeres que corren con los Lobos. España: editorial Zeta Bolsillo, 2009.

PULTZ, John La fotografía y el cuerpo. España: Ediciones Akal. 2003.

XAVIER, Elódia. A casa no imaginário feminino "um espaço feliz”? Revista Avanços em literatura e cultura brasileiras. Século XX Vol. 2 ISBN 978-8487305-62-7, págs. 137-153. 2012

PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO MUSEALIZADO: QUESTÕES TEÓRICAS INICIAIS ACERCA DA MUSEALIZAÇÃO DO FORTE DO PRESÉPIO NO SÍTIO DE FUNDAÇÃO DA CIDADE DE BELÉM(PA).

Nadison Gomes de Oliveira (Discente do Curso de Museologia/UFPA)

Dra.Rosangela Marques de Britto (ICA/FAV/PPGARTES/UFPA)

RESUMO

Comunicação da fase inicial do plano de trabalho que integra o projeto de pesquisa Noções Nativas de Patrimônio Cultural e Ambiental Musealizado no Espaço Urbano de Belém do Pará. O objeto envolve acompreensão de como a literatura acadêmica aborda a relação do público real com o espaço musealizado do Forte do Presépio, ressaltando o caráter imaterial que permeia este espaço de vivencia da população belenense e sua representação como local historicamente construído como símbolo de *marco inicial*, do município de Belém.O foco da comunicação envolve a disputa política acerca do patrimônio histórico e artístico preservado e musealizado no bairro da Cidade Velha. Apresentaremos as discussões políticas e populares, pois, a partir de sua restauração, presente na 3ª etapa do projeto Feliz Lusitânia, a utilização da edificação e de seu entorno como espaço museológico levantou muitas ideias controversas sobre a alteração da sua utilização cotidiana. Entretanto, o local se apresenta "vivo", mesmo após seu tombamento, que por muitas vezes é compreendido como "congelamento" do bem cultural, repleto de memorias construídase "mapeamentos afetivos", eternizados no imaginário da comunidade a qual pertence.

Palavras-Chave: Musealização; Patrimônio; Memória;Museu do Forte do Presépio.

ABSTRACT

Summary communication from the initial phase of the work plan that integrates the research project Native Notions of Cultural and environmental heritage, Musealized on urban space of Belém do Pará. The object involves understanding how the scholarly literature addresses the public's relationship with the space of the musealized crib, stressing the

immaterial character that permeates this experience of the population and your local representation belenense historically built as a symbol of milestone, the municipality of Bethlehem. The focus of the communication involves the political dispute about the historical and artistic heritage preserved and musealized in the old town district. We will present the political discussions from your restoration, this third FelizLusitânia, the use of the building and your surroundings as museum space has raised many controversial ideas about changing your use everyday. However, the site presents "live", even after your tipping, which is often understood as "freezing" of the cultural good (s), full of memories built and "affective mappings", immortalized in the imagination of the community to which it belongs.

Keywords : Musealisation; Heritage; Memory; Museun of the Forte do Presépio.

Introdução

Esta comunicação faz parte da fase inicial do plano de trabalho “Museu do Forte do Presépio (Museu do encontro): Práticas de Sociabilidade dos grupos sociais urbanos com esse ‘Lugar de memória’, patrimônio cultural musealizado do bairro da cidade velha em Belém (PA)”, presente no projeto de pesquisa “Noções nativas de patrimônio cultural e ambiental musealizado no espaço urbano de Belém do Pará”, coordenado por Rosangela Britto com apoio financeiro do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq, Edital Universal 2016) e da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará (PROPESP/UFPA) do Programa de Iniciação à Bolsa de Pesquisa Científica (PIBIC).

O plano de trabalho tem comouma das principais preocupações: identificar o “público real e potencial” [352] (SCHEINER, 1996), às práticas culturais e sociais desenvolvidas no espaço, o seu reconhecimento como patrimônio e a poética afetiva da população de Belém, que seria o público alvo deste espaçomusealizado. Para se compreender o seu atual valor simbólico, se tornou necessário conhecer a história oficial que sustenta seu “mito de origem”, já que o lugar é majoritariamente reconhecido como *marco inicial* da cidade de Belém, entenderesta história que se inicia com a chegada dos colonizadores portugueses na região,até o processo, relativamente recente, de musealização do espaço, que, segundo este presente levantamento teórico, foi grandemente marcado pelaretiradado muro ali presente desde a

[352] O público real é o frequentador habitual e ocasional; o público potencial é o não motivado e de certa forma marginalizado(SCHEINER, 1996).

primeira metade do sec. XIX e por sua completa revitalização, que contou com a realização de escavações arqueológicas e o processo de requalificação urbana do sítio, que visava dentre outros objetivos, ressaltar as características "originais" do Forte, sua significação como fortaleza protetora da cidade. Ao final apresentamos como o espaço se encontra atualmente, após decorrido quinze anos de sua inauguração como museu, em especial, a sua função social e educativa, e o seu uso turístico.

Um pouco sobre a historicidade do Forte

> "Quando os portugueses laçam ancoras nas aguas amazônicas e fundam o núcleo colonial que seria a cidade de Belém. Um forte, uma ermida, uma determinação: a conquista dos espaços e a afirmação da superioridade Lusitânia sobre as populações tribais" (COELHO et al., 2006, p.21).

Se é, atualmente, de conhecimento comum que o Forte está presente naquela localidade desde 1616, pois ele é o ponto simbólico do marco inicial da fundação de Belém, entretanto nunca foi exatamente da mesma forma que vemos nos dias atuais, pois segundo Araújo (2016, p.13) "O forte era pouco forte, apenas um reduto defendido por paliçadas de madeira" , ou seja, primariamente o Forte não apresentava o caráter de Fortaleza, de proteção, e sim de demarcação, representando que os portugueses estavam ali, pois aquela localização geográfica se mostrava muito benéfica a Coroa portuguesa, pois por ali podia-se haver maior controle de quem adentrava o Vale Amazônico.Apenas quando se inicia de fato a colonização na área, se mostra necessário pensar a sua construção como Forte, tendo em vista que a colônia portuguesa recebia constantes ameaças por parte dos franceses e holandeses que almejavam este espaço.

O Forte passou por diversasutilizações diferentes, primeiramente o seu uso foi como prisão para os inimigos da Coroa, foi também palco de vários embates e lutas armadas, os mais conhecidos seriam a investida Tupinambá liderada pelo Cacique Guaimiaba (Cabelo de velha), no qual se presentam relatos de mais de doze horas de batalhas incessante, até a morte do cacique,fazendo com que a investida se dissipasse. O outro confronto, mais próximo dos dias atuais, ainda no sec. XIX, foi quando o espaço serviu como aquartelamento dos cabanos, segundo Coelho et al (2006), por muito tempo ainda se foi capaz de enxergar as marcas de tiros das batalhas que ocorreram no centro da cidade. Outra utilização conhecida do espaço seria como hospital, no final do sec. XVII e início do XVIII com o aumento de casos de bexigas (CHAMBOULEYRON, 2008) era o único local que podia comportar tantos enfermos, posteriormente recebeu o título de hospital militar, passando efetivamente para o

domínio militar. A seguir tornou-se fortificação militar, entretanto com baixa probabilidade de ataques estrangeiros, na segunda metade do sec. XIX para o início do XX, o Forte deixa de ser forte novamente, entretanto, continua fazendo parte do círculo militar de Belém por certo período.

O restauro do espaço, que marca a passagem do lugar para as "mãos" do Estado aconteceu entre 1999 e 2002, que teve como inspiração a sua composição no sec. XIX, com base nos achados arqueológicos, que evidenciavam resquícios de sua arquitetura anterior.Foramencontrados muitos artefatos de cultura material importantes para reafirmar um conhecimento histórico anteriormente baseado apenas em documento, como vestígiosda igreja de Santo Cristo e de estruturas antigas presente na área interna do Forte (PARÁ, 2006). Já que, nos anos 90 do século XX, o espaço não apresentava "vida", houve-se, então, a proposta de revitaliza-lo ressaltando o seu caráter de salvação simbólica, de documento/monumento (LE GOFF, 1990) e fortalecendo o ideal de marco da fundação da cidade de Belém. A ação de intervenção no conjunto urbanístico da Praça Frei Caetano Brandão, foi nomeado como projeto Feliz Lusitânia, em memória ao sítio inicial de fundação da cidade de Belém (PARÁ, 2006).

Compreendendo o processo de transição

Compreendemos que o sítio de fundação da cidade passou por um processo de transição ou de mudança de usos e funções. A este processo denominado de musealização, na perspectiva da teoria museológica refere-se às aferições de valores de diversas naturezas ao patrimônio cultural. O conceito de musealização do âmbito da Museologia, que é reconhecida como área disciplinar desde segunda metade do século XX, tem como objeto de estudo a musealidade, que é um processo de aferição de valores de memória, espaço e tempo (SCHEINER, 1998). Já a noção de musealização, passa por diversas alterações e compreensões, pois cada pesquisador da área adiciona informações importantes para a concepção deste termo e sua aplicação em território físico, entretanto algo que não se altera, éo poder de ressignificação que tal ato contribui para a compreensão de patrimônio, fato este demonstrado no seguinte trecho presente no Conceitos-Chave da Museologia, de Desvallées e Mairesse (2013):

> Segundo o sentido comum, a musealização designa o tornar-se museu ou, de maneira mais geral, a transformação de um centro de vida, que pode ser um centro de atividade humana ou um sítio natural, em algum tipo de museu. A expressão "patrimonialização" descreve melhor, sem dúvida, este princípio, que repousa essencialmente sobre a ideia de preservação de um objeto ou de um lugar, mas que

> não se aplica ao conjunto do processo museológico (DESVALLÉES; MAIRESSE, p.2013, p. 57).

No qual podemos compreender, que a musealização de um objeto ou lugar, não é totalmente aplicada na transformação de um local patrimonializado em museu. Para poder alcançar tal status a instituição necessita, além de selecionar bens para sua composição, ter praticas efetivas de comunicação, conservação, documentação e pesquisa. Entretanto só se pode ter total entendimento deste conceito na pratica quando os bens ou localidades selecionadas para estruturar um possível espaço museológico, demonstrarem certa demanda social para tal. Com isto Diana Lima (2013), aponta que:

> [...] por isso, estudar suas intervenções apropriadoras que, aparentemente, isentas de caráter de dominância alcançam legitimidade social, exercem feição tutelar aplicada por instancias culturais cuja imagem encarna a (auto)declarada especialização de um conhecimento, a competência no tema e, também, modelam-se ajustadas para uma imagem social que, lentamente, desenhou os contornos de amplo e incisivo perfil voltado para a demanda de preservação dos signos culturais de múltiplas manifestações (LIMA, 2013, p.381).

Ressaltando, assim, o forte caráter social dos museus, mostrando que o fator preservacionista, tanto dos bens físicos quanto os significados atribuídos a eles, não são exatamente as funções que devem ser priorizadas na constituição de um patrimônio musealizado. Colocando-se em mente o que compõe este processo, podemos entender com maior precisão os fatores que levaram o Forte do Presépio a se torna o espaço musealizado que é atualmente, entretanto está "última ressignificação", enquanto instituição museológica, não vem se mostrando completamente simples nos enlaces teórico-prático da Museologia, ou seja, da Museografia.

Destacamos a querela patrimonial, um fator que com certeza marcou o processo de patrimonialização do espaço e todo o município de Belém juntamente com sua região metropolitana, foi a derrubada parcial do muro do aquartelamento, que de certa forma segregava o forte da Praça Frei Caetano Brandão, pois, por diversos motivos, que veremos posteriormente, agitou profundamente com os habitantes da região.

Segundo Rhuan Carlos Lopes (2011) a derrubada do muro se deu devido as pesquisas de cunho arqueológico praticadas no espaço, a equipe de pesquisadores via o muro como uma "fantasmagoria" que precisava ser retirada para uma total compreensão do espaço como forte, auxiliando, assim, no progresso das pesquisas e para ressaltar seu caráter de salvação.Este fato foi também rapidamente atribuído ao grande apelo político que permeava aquele processo

de revitalização que estava presente no projeto Feliz Lusitânia. Com isto, e compreendendo o ponto de vista de autores que trabalham com a dinâmica da memória, como Halbwachs (2006) e Nora (1993), entendemos a memória como algo vivo e efêmero, havendo grande necessidade humana de selecionar espaços ou objetos, para facilitar a rememoração de momentos importantes de suas vidas, surgindo uma afeição e um fetiche que permeia esses bens moveis e imóveis (GONÇALVES, 2012). Como suas árvores e, principalmente, o muro do aquartelamento, que segundo Dayseane Costa (2007), faziam parte das memorias e do imaginário de muitas pessoas, pois, casais rememoravam seus primeiros encontros ou beijos sob aquelas árvores ou nas proximidades daquele muro, presente naquele mesmo lugar desde a primeira parte do século XIX, houve claramente uma indignação popular na retirada destes símbolos de memória afetiva, havia um fortevínculo de pertença com aquele monumento, transformando, assim, o "fantasma do esquecimento" em um medo real (SILVEIRA; LIMA FILHO, 2005).

A mídia daquela época não deixou de retratar tal ato havendo assim uma forte associação com os tramites políticos do período, pois, segundo Chagas (2009) sempre há uma relação intrínseca entre patrimônio e poder. Outro ponto que não deve ser descartado era o fato do Forte do Presépio ser um patrimônio tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN), desde 1962(MORIM, 2014), o que em tese deveria fazer com que a estrutura não sofresse grandes modificações, ampliando ainda mais os debates na retirada parcial do muro.

Atualmente, mesmo com a consternação de muitos, as obras de restauro e pesquisas desenvolvidas na área, além de revitaliza-la, também desenvolveramoutras formas para as práticas de sociabilidade urbana, em especial no que se refere à função educativa,motivado ao valor histórico, arqueológico e artístico do sítio onde se situa o museu.Podemos ver também que não houve total perda deste momento da memória e história do Forte, pois, há informações e imagens documentadas sobre como era posteriormente a composição do lugar, o "arco do aquartelamento" se mostra como "marca" deste tempo e serve como expositor das memorias registradas do antigo círculo militar, presente no circuito expositivo de visitação ao museu, que é composto por uma área externa, demarcada pelo muro e os portais e um espaço expositivo denominado de "museu do encontro" na área interna e representa a exposição permanente, com acervos arqueológicos líticos e cerâmicos e das prospecções arqueológicas realizadas no sítio, com a exposição de parte das coleções advindas da cultura material das escavações.

O Forte atualmente

Explicitamos sinteticamente os processos de patrimonialização e de musealização do sítio em estudo, e o destaque em relação a retirada do muro, no intuito de exemplificar que os processos demusealização do espaço envolveu um profícuo debate e tensões de memória e poder, ou mesmo de ações voltadas para as políticas de memórias associado a um marco arquitetônico da cidade.

Entretanto, as contestações de muitos não alteraram a forma em que o espaço seria utilizado, mesmo inicialmente demonstrando certo estranhamento por parte do público alvo. Hoje em dia o sítio se mostra mais vivo do que nunca, principalmente movido por esta geração que emerge por volta do século XXI, produzindo, a cada visitação, "novas" memorias afetivas em locais do museu, de baixo das árvores, próximo aos canhões e muitos outros. O seu caráter paisagístico também se mostra muito bem explorado.

O fator educacional do museu se mostra fortemente presente, pois, na área externa do Forte podemos encontrar várias informações sobre os registros das memórias e história do lugar e suas marcas arquitetônicas que demarcam sobreposições de espaços e tempos diferenciados deste lugar musealizado.

Na realização do projeto paisagístico foi integrado um jardim de esculturas, na entrada principal do sítio destacamos a instalação intitulada de "*U Ura MutaUê"* (O que vem de outro lugar) de Denise Milan, assim como, uma bateria de canhões voltados para o rio Guamá. O circuito externo é complementado com a presença de canhões, a antiga prisão do Forte e as marcas de estruturas anteriores da edificação, já não mais existentes no lugar e ao final o visitante tem a oportunidade de ter vistas da paisagem do Ver-o-peso e do "caminho da guarda", do núcleo de ruas iniciais da cidade.

No circuito de visitação interno, na mostra permanente, com os bens de cultura material encontrados nas escavações arqueológicas, deu-se origem ao Museu do Encontro,que tem como função comunicacional,apresentar ao visitante a historicidade do Forte do Presépio, os artefatos de cultura material arqueológicos e os vestígios arquitetônicos.Na área interna, além dos acervos líticos e de cerâmicas das Culturas Marajoara e Tapajônica, há uma parte dos acervos e plantas que expõem mais informações sobre as pesquisas arqueológicas e o restauro do espaço,

O programa museológico (BRITTO, 2006) proposto ao sítio musealizado tinha como os principais focos: a compreensão do espaço como fenômeno social, que deve contribuir para

o desenvolvimento cultural e social, no intuito de restabelecer a identidade amazônica da população belenense seguindo as devidas definições de museu, a partir do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e acompanhando as tendências da nova museologia, proporcionando um lugar que fuja do entendimento de uma instituição estagnada e fechada em si, onde a comunicação é unilateral e os visitantes se tornam seres passivos à informação apresentada pelo museu.

Considerações finais

Com este ponto de vista, até um tanto poético, se faz necessário compreender com maior profundidade se esta relação entre o público real e o espaço musealizado, por nós observada, se encontra de fato presente no espaço. No decorrer desta comunicação foram exibidos mais fatores positivos, com relação ao espaço, do que negativos, o lugar não se mostra completamente isento de problemáticas. Devido a isto, se torna mais importante a continuidade da pesquisa neste espaço, para ouvir das próprias pessoas se suas intenções iniciais, como espaço de lazer e educação não-formal (museu), se encontram em conformidade com o proposto pelo projeto Feliz Lusitânia e seu programa museológico, que demonstra uma intenção de desenvolver a cultura social na região metropolitana de Belém (BRITTO, 2006).

Nossas observações iniciais em campo mostram que o museu apresenta um grande potencial educacional, mas que não é completamente aproveitado pelos segmentos sociais, pois, não houve grandes mudanças no espaço que fizessem com que o público de outrora requisitasse novamente informações do sítio revitalizado. As conclusões parciais demonstram que seu caráter turístico ainda se sobrepõe ao museológico, havendo o que Gonçalves (2012) chama de hipervalorização dos museus, ou seja, que o seu reconhecimento como patrimônio atiçou automaticamente seu valor como atração turística, não tanto como lugar de educação. Mas, de fato, numa perspectiva teórica do âmbito do museal, a instituição museu deve tornar-se um espaço da comunidade e não para a comunidade (BRITTO, 2009). Neste sentido, a ideia de museu como pratica social se encontra “fraca” atualmente neste ambiente.

O espaço musealizado deveria adotar uma pratica museológica voltada ao social, como seu programa museológico tenta apresentar, tornando de fato um lugar de representação dossegmentos sociais Amazônicos e belenense, para garantir um continuo interesse do público, pois, “o interesse no patrimônio não se justifica apenas pelo seu vínculo com o passado seja ele qual for, mas pela sua conexão com os problemas fragmentados da

atualidade, com a vida dos seres em relação com outros seres, coisas, palavras, sentimentos e ideias" (CHAGAS, 2007, p. 222). Havendo a necessidade de fazer com que o Museu contribua de dentro para fora e de fora para dentro para dilatar ainda mais o seu domínio patrimonial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Renata Malcher de. O presépio do Feliz Lusitânia. **Feliz Lusitânia** - Forte do Presépio, Casa das Onze Janelas, Casario da Rua Padre Champagnat. Belém: SECULT, 2006, p. 11 - 19 (Série Restauro, v.4).

BRITTO, Rosangela Marques de. Programa Museológico: Museu do Forte do Presépio, Museu do Círio, Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. **Feliz Lusitânia - Forte do Presépio, Casa das Onze Janelas, Casario da Rua Padre Champagnat**. Belém: SECULT, 2006, p. 379 - 413 (Série Restauro, v.4).

_____. A invenção do patrimônio histórico musealizado no bairro da Cidade Velha de Belém do Pará, 1994-2008. 145f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; MAST, Rio de Janeiro, 2009.

CHAGAS. Mario. Memoria Política e Política de Memória. **Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos**. 2ª ed, São Paulo, Lamparina, 2009, p. 136-167.

_____. Casas e portas da memória e do patrimônio. **Em Questão**. vol. 13, núm. 2, Porto Alegre,jul /dez. 2007, p. 207-224.

CHAMBOULEYRON, Rafael. A Amazônia colonial e as ilhas atlânticas. **Canoa do Tempo** - Revista do Prog. Pós-Graduação de História, Manaus v. 2, n. 1, jan./dez. 2008, p. 187-204.

COELHO, Geraldo Mártires et al. Forte do Castelo: Cenários e enredos culturais. **Feliz Lusitânia** - Forte do Presépio, Casa das Onze Janelas, Casario da Rua Padre Champagnat. Belém: SECULT, 2006, p. 21 - 69 (Série Restauro, v.4).

COSTA, Dayseane Ferraz da. Além da *Pedra e Cal*: A (re)construção do Forte do Presépio (Belém do Pará 2000-2004). 157f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2007.

DESVALÉES, A.; MAIRESSE, F. (org.). **Conceitos-chave de Museologia**. ICOFOM. 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo S. As transformações do patrimônio: da retórica da perda à reconstrução permanente. **Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos.** Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012, p. 59-73.

HALBWACHS, Maurice. Memoria individual e memória coletiva. **Memória Coletiva,** São Paulo: Centauro, 2016. p. 29-70.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. **História e memória**. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990, p. 462-476. (Coleção Repertórios)

LIMA, Diana Farjalla Correia. **Musealização:** um juízo/uma atitude do campo da museologia integrando musealidade e museália. Ci. Inf., Brasília, DF, v. 42 n. 3, set./dez., 2013, p.379-398.

LOPES, R. C. S.**"Indigitado Estrupício": Arqueologia e significados acerca do muro do Forte do Presépio (Belém, PA). Amazônica 3** (2), 2011, p. 370-390.

MORIM, Júlia. Forte do Presépio/Forte do Castelo. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 20 de dez. 2017.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. **Proj. História**, São Paulo, dez. 1993, p. 07-28.

PARÁ. Secretaria Executiva de Cultura do Estado. Feliz Lusitânia/Forte doPresépio – Casa das Onze Janelas – Casario da Rua Padre Champagnat – Belém: SECULT, 2006.

SILVEIRA, F. L. A; LIMA FILHO, M. F. Por uma Antropologia do objeto documental: entre a "a alma nas coisas" e a coisificação do objeto. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, jan/jun 2005, p. 37-50.

SCHEINER, Teresa Cristina M. **Apolo e Dionísio no Templo das Musas.** Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental. 1998.152f, Dissertação(Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

_____. Definição de Público. **Disciplina Museografia III.**Planejamento de Exposições. Rio de Janeiro: UNIRIO/CCH/Escola de Museologia, 1996. p.1-2. (Caderno de Texto).

REDE DE ESPAÇOS ARTÍSTICOS COMO POTÊNCIA POÉTICA-POLÍTICA

Mestra Nani Tavares (UFPA)

RESUMO

Se pensarmos que para Rancière existe na base política uma estética primeira, enquanto categoria a priori, já que ambas estão fundadas num modo de partilha do mundo sensível que divide e ao mesmo tempo compartilha a experiência comum, se estabelece aqui, o nexo conceitual que maquinará essa escrita. Se para o autor, política são modos de subjetivação que só existem mediante a efetuação da igualdade de qualquer pessoa com qualquer pessoa, e a estética um regime específico de identificação e pensamento das artes, não seriam as práticas artísticas, configuradas como ações autônomas no contexto de uma poética, uma vontade comum capaz de potencializar novas formas de inserção social dos artistas e o modo como elas refletem as estruturas ou movimentos sociais locais diante de um contexto global? Se é no processo estético de reinvenção que se instala um dado político determinante para a maneira como os indivíduos constroem o mundo, seria nessa criação de espaços artísticos ou outros modos de agenciamento independente que desempenham múltiplas funções, o ponto de resistência a partir do qual se pode pensar as intervenções políticas dos artistas? Por conseguinte, a ativação de um movimento em rede desses espaços independentes, reconfiguram um projeto político pelo prazer sensível partilhado?

Palavras- chaves: Arte. Poética. Política. Estética. Rede.

ABSTRACT

If we think that for Rancière there is a first aesthetic on the political basis as a priori category, since both are based on a mode of sharing the sensible world that divides and of the same time shares the common experience, machines up, here the conceptual nexus that will this writing. If for the author, politics are modes of subjectivation that exist only through of the equality of any person with any person, and aesthetics a specific regime of identification and thought of the arts, would not be the artistic practices, configured as autonomous actions in the context of a poetics, a will common capable of potentializing new forms of social insertion of the artists and the way in which they reflect the local social structures or

movements before a global context? If is it in the aesthetic process of reinvention that a decisive political datum is established for the way in which individuals construct the world, it would be in this creation of artistic spaces or other modes of independent agency that perform multiple functions, the point of resistance from which may you think of the political interventions of the artists? Therefore, the activation of a networked movement of these independent spaces, reconfigures a political project for shared sensory pleasure?

Key – Word: Art. Poetic. Policy. Aesthetics. Network.

Num tempo em que a descrença nas utopias e saturação das grandes ideais reforçam o poder hegemônico vigente, algo explode na vida cultural da cidade de Belém que parece profanar os dispositivos de poder. Não se tratam de ações de protesto e nem mesmo o engajamento político da categoria artística, mas a presença efetiva de práticas artísticas que no lugar das ideias agonizantes e inconciliáveis do debate político - que na antiguidade se praticava com prazer dentro de um regime democrático específico, surge hoje enquanto ação autônoma dos artistas, obrigados a inventar novas formas de inserção, manutenção e continuidade de suas atividades de intervenção na vida da cidade.

Sobreviventes, grupos e coletivos se veem em situação única na história da vida cultural da cidade e do país, e por este motivo, parecem impulsionados a cruzar um limiar. Diante deste quadro, artistas paraenses disparam novas frentes de atuação, na medida em que a aridez das instituições públicas de cultura com suas raríssimas políticas de fomento, condicionam a distribuição do bem público à lógica do mercado e da indústria cultural, quando não, aos padrões de gosto de seus gestores segundo critérios meritocráticos. O que, no mínimo, é problemático quando se trata do emprego deste sistema envolvendo o acesso ao dinheiro público no campo das artes.

Mas também é um fato que os próprios artistas e suas diversas formações vêm sofrendo transformações nesses últimos anos, desde sua composição e funcionamento, até o modo de interação entre eles. Nesse sentido, parecem captar algo que já estava em andamento na própria produção da cidade, e que agora, mais do que nunca, se dimensiona como um movimento cuja vida cultural segue o mesmo fluxo de conversão da vida social entre nós.

Trata-se da invenção de novos territórios[353] artísticos, cujos contradispositivos se configuram mediante a ocupação de espaços não convencionais e independentes, adjetivados aqui de autopoiéticos.

Seja na área das artes cênicas, musicais ou audiovisuais, artistas paraenses se apropriam de espaços físicos e simbólicos para inscrever suas práticas criativas com maior autonomia de produção e circulação de seus bens artísticos. A conquista desses novos territórios[354] – seja um porão, um barracão, um teatro-sede, uma galeria, stúdio, oficinas, casarões antigos, galpões, espaços comunitários, a sala da casa ou a própria rua, são exigências que os próprios artistas se colocam como condição para o amadurecimento do seu fazer, de suas pesquisas e inquietações. Por conseguinte, "muitos desses grupos sociais, em suas mobilizações políticas, buscam a construção de territorialidades alternativas em que a concepção de território é reelaborada a partir de suas próprias experiências vividas" (HAESBAERT, 2014, p.63). Uma subjetividade que olha o entorno, provoca e é provocada por ele.

Assim como na cidade de Belém, territórios e territorialidades compõem a vida cultural de outras cidades brasileiras. Em muitos casos, os artistas se associam em coletivos para compartilhar a ocupação de seus espaços independentes, inventando, como estratégia de sobrevivência, seus próprios métodos de gestão e difusão de suas propostas. Assim, buscam agregar e reforçar o aspecto colaborativo das iniciativas autônomas. Esse marco, de forte cunho político, foi se difundido por diferentes ações, associações e projetos Brasil afora, visando fortalecer tanto a continuidade de suas práticas de intervenção artística, quanto a realização de encontros inter-regionais capazes de promover debates, trocas e reflexões teóricas sobre a atuação desses espaços no Brasil.

Não seriam estas múltiplas manifestações artísticas dentro da comunidade, a característica de um regime político democrático dos dias de hoje que, impulsionados pelos paradigmas estéticos da contemporaneidade, se baseia na cidade enquanto local privilegiado

---

[353] Território em qualquer acepção tem a ver com poder, mas não apenas com o tradicional poder político. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais explícito, de dominação, quanto ao poder no sentido mais implícito ou simbólico, de apropriação"

(HAESBAERT, 2014: 57).

[354] "Por isso, "o território é primeiro um valor", estabelecendo-se claramente "uma relação forte" com nossos espaços de vida. Numa distinção bastante questionável, o próprio "território cultural", precederia os territórios "político" e "econômico".

da vivência política? Tais práticas artísticas, neste caso, convocariam pela ativação da rede, o consenso que constitui e, ao mesmo tempo, é constituído pelo dissenso enquanto elemento dinamizador do modo como a dimensão sensível é partilhada nos dias de hoje?

Enquanto o Estado capitalista uniformiza o espaço geográfico em um território unifuncional na ordem de uma visão produtivista, os artistas e seus espaços independentes desterritorilizam e desestabilizam essas fronteiras, criando multiteritorialidades que na ativação de uma rede se instalam como áreas de domínio cultural. A criação desses contradispositivos[355] poéticos, quando fundados em processos colaborativos, podem funcionar como experiências sensíveis de reflexão e constituir formas de micro resistência que apontem para novos modos de construir e habitar a cidade enquanto corpo vivo e dinâmico.

Os coletivos que envolvem grupos de artistas, ao se fortalecerem pela ideia de coletividade, geram um novo tipo de produção que promove uma efetiva ligação com o contexto urbano fragmentado de nossas cidades e o cotidiano de seus habitantes. Nesse sentido, inclui a participação comunitária na constituição do que se pode chamar também de território comum, espaços estes que são concebidos e realizados fora da lógica mercantilista das políticas públicas condicionadas ao capital, e que se tornam, por isso, ações moleculares independentes. Pode-se dizer que os artistas repartilham o sensível, ao constituir uma cena do comum que deveria determinar o confinamento de cada um em seu lugar. Uma espécie de *politicidade do sensível*, que torna a comunidade igual a ela própria, deslocando a ocupação

[355] Para dialogar com questões implicadas no discurso e na prática dos artistas em torno de suas inserções em seus respectivos espaços, e de que modo sua produção poética no lugar pode ser compreendida, também, num âmbito político, opero com a concepção de *contradispositivo* ou *dispositivo de profanação*, de Agamben, que o define como sendo aquilo que restitui ao uso comum, através do rito profano, o que ritualmente foi separado e dividido pela *oikonomia teológica* como ideia de um governo salvífico do mundo e dos homens. Na raiz disso tudo, reside um desejo de felicidade da espécie humana entregue ao poder da providência divina, que captura e subjetiva esse desejo pelo fato dele estar apartado da experiência com seus corpos. Diante da insurgência de outras estruturas de poder, esse mecanismo de controle foi se refinando, ao associar os desejos do bicho homem com o consumo desenfreado de formas de vida. E é aí que se instala a potência de um dispositivo numa sociedade disciplinar, através dos saberes, práticas, valores, e discursos orientados para domesticação de corpos dóceis que, de acordo com Foucault, "(...) assumem a sua identidade e a sua 'liberdade' de sujeitos no próprio processo do seu assujeitamento."[8] Isso, se tratando de uma sociedade moderna, visto que na contemporaneidade, a crescente mobilidade dos processos de dessubjetivação, influenciados pela atual fase do capitalismo e emergência de um território virtual, que produz sobre os sujeitos uma identidade flutuante e espectral, defendido por Agamben como indiferente à sua verdade, acabam por não serem mais capazes de produzir nenhuma subjetivação real.

privada para o campo público, do reconhecimento das identidades. Tais coletivos artísticos parecem atravessar a sua mais ampla expansão, impulsionados pelos novos meios de comunicação em rede e por motivações que expressam a crescente proximidade entre as esferas da arte e da política, que, segundo Jacques Rancière, tem uma origem comum.

Seguindo a linha conceitual do referido autor, seria a ação em rede dos artistas e seus contradispositivos poéticos e de gestão, atividades de formação e produção de arte para cidade, uma espécie de movimento que inscreve uma nova partilha do sensível? Seria este um conceito capaz de ativar uma conexão comum, um nó rizomático das referidas práticas artísticas enquanto construção de um território existencial, na medida em que o poético e o político se enraizam num mesmo movimento de convergência?

Considerando que a iniciativa de criar um espaço artístico autônomo não convencional e anti-hegemônico, com contradispositivos de manutenção e intervenção de práticas artísticas singulares, pode ser que como construção de uma territorialidade é que o referido fenômeno inventa novas formas de fazer política e constrói, nesse encontro, suas múltiplas dissonâncias. Isso acontece porque o conceito de território, segundo o geógrafo Haesbaert, ao discutir a problemática do poder em sua relação indissociável com a produção do espaço, visa afetar, influenciar ou controlar pessoas, fenômenos e relacionamentos.

Para a conformação de um espaço urbano verdadeiramente múltiplo e democrático, as iniciativas dos artistas, na constituição ao mesmo tempo poética e política de espaços artísticos independentes, desempenham papel fundamental. Atividades de formação e intervenção artística que envolvam a participação do corpo social na cidade e a ocupação desses espaços de forma coletiva mostram-se extremamente relevantes para a indução do desenvolvimento de uma lógica de apropriação democrática do território. Ao estabelecer uma relação mais intensa com o espaço, não somente nos momentos nos quais se experimenta as intervenções, mas também durante o processo de constituição colaborativa delas, é que surgem experiências criativas. Esses processos criativos representam, portanto, uma forma de resistência à lógica do mercado, da cultura de massa e das raríssimas e equivocadas políticas culturais institucionalizadas, que tendem a uniformizar a cidade em algo consensual e apolítico.

A gravura, fotografia, cinema, teatro, música, performance, poesia, pintura, literatura, pássaro junino, designer, carimbó, artesanato, instalações sonoras, visuais e audiovisuais, são exemplos de expressões artísticas desenvolvidas num domínio sensível, cujos meios

experimentam relações com espaço e tempo que reinventam o trabalho como uma totalidade integrada aos desejos, inquietações e necessidades do humano em inventar novas formas de vida.

> A invenção é a capacidade de compor a si mesmo, de desejar e de buscar os meios para atender a esta força. Sempre há, em cada um, cantos escuros onde o poder fica cego. Neles é que brotam estes desejos que estão "fora de controle" e as táticas para a resistência ao estabelecido. A invenção é o contrapoder; é a possibilidade transformadora de uma realidade. A arte é um campo para a invenção, o lugar onde a imaginação fica solta para produzir e atender desejos. Por isto, a arte resiste. (PAIM, 2012, P.16).

E esse modo de apropriação artística do espaço-tempo, que exige liberdade para inventar e experimentar seus meios, resiste à manipulação política das estruturas hegemônicas de poder, cujas relações, condicionadas por um mercado que determina uma duração, um modo, um meio de produção voltado para o lucro, para o trabalho que não gera prazer, para os automatismos da vida cotidiana, e para o apelo à individualidade, encontra no lugar de uma prática artística que se efetua na cotidianidade por contradispositivos poéticos e diferentes modos de grupalidades, processos de dessubjetivação motivados pela necessidade da celebração, afeto, cuidado, e por uma ecologia de saberes, crenças, discursos, e ideologias que se opõem aos modelos de identificação predatórios do capitalismo.

A invenção do cotidiano, nessa perspectiva, "é a resistência ao seu aniquilamento como ser potente. Mesmo que para resistir conte apenas com seu próprio corpo"[356]. E é nessa tentativa de restituir a organicidade de uma natureza corpórea, ritualística e tribal, resistindo ao consumo de padrões estéticos e éticos de formas de vida legitimadas por um saber-poder normativo, que os artistas-gestores rivalizam, numa dimensão micro, com as forças hegemônicas do capital, ao empreender um trabalho artístico que não só intervém na vida cultural da cidade, mas que possibilita a abertura, em sua estrutura política e social, de espaços que experienciam tempos, meios, fluxos relacionais, comunicacionais e relações de

[356] (PAIM, 2012, p. 85).

produção orientadas por uma *estética*[357], que no sentido paradigmático de Maffesoli é definida como *emoção comum*[358].

> A vida é infinita em sua potência e sempre que se tenta dominá-la, surge a inadequação ao molde. A vida não se "conforma". Sempre há o impulso criativo para "expandir" o modelo ou invalidá-lo. De que maneira a arte promove subjetivações não-programadas? Uma resposta possível é a da invenção de modos de fazer que provocam vazamentos nas ordens existentes. (PAIM, 2012, p.66)

Mas até onde o domínio da invenção consegue escapar das malhas do capitalismo conexista, cujo capital penetra na vida e nas subjetividades de modo estruturante? Não seria este um modo de subjetivação emergente do capitalismo artista[359], que se configura como um novo dispositivo de poder? Para pensar nas subjetividades em revolta, Peter Pál Pelbart, em *Exclusão e biopotência no coração do império* se pergunta:

> (...) de que maneira, no interior dessa megamáquina de produção de subjetividade que é a cidade contemporânea, indivíduos e coletivos produzem subjetividades singulares, percepções outras, sensibilidades inusitadas, modalidades raras de se agregar, de criar sentido, de trocar experiências, de inventar dispositivos expressivos, de operar sua memória, de celebrar ou de resistir às injunções hegemônicas. Num capitalismo conexista, que funciona em rede, como se viabilizam outras redes que não as do capital, autônomas, que eventualmente cruzam, se descolam, infletem ou rivalizam com as redes dominantes? (2001, p.3)

A resistência que interessa discutir nessa rede de espaços artísticos se manifesta como potência de vida capaz de tecer um território subjetivo que tensiona ou rivaliza com as redes do capitalismo movente, ao desenvolver uma práxis artística que configura micropolíticas para a cidade por múltiplas linhas de fuga. Mas de onde vem essa vitalidade social dos artistas-gestores em "cadenciar o tempo comunitário, de mobilizar a memória coletiva, de transitar pela esfera invisível, de reinventar a corporeidade, de gerir a vizinhança e a solidariedade, de cuidar da infância ou da velhice, de lidar com o prazer ou a dor"[360], e de

---

[357] "(...) a manifestação privilegiada da estética, no sentido preciso que dou a esse termo: o de experimentar junto emoções, participar do mesmo ambiente, comungar dos mesmos valores, perder-se, enfim, numa teatralidade geral, permitindo, assim, a todos esses elementos que fazem a superfície as coisas e das pessoas, fazer sentido. (No Fundo das Aparências. Trad. Bertha Halpern Guurovitz, RJ- Petrópolis: Vozes, 1996, p. 156).

[358] A estética enquanto momentos vividos em comum, enquanto situações em que se exprime o tempo imóvel e o prazer do instante eterno, remete a uma outra concepção do tempo (MAFFESOLI,1996, p.60).

[359] "O capitalismo se tornou artista por estar sistematicamente empenhado em operações que, apelando para os estilos, as imagens, o divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores" (LIPOVETSKY & SERROY, 2015, p. 43).

suportar o sofrimento e a morte? Pelbart cita o sociólogo, filósofo e psicólogo Gabriel Tarde, que sob o prisma de Maurício Lazaratto fala da força afetiva como potência psico-econômica da multidão. Essa força afetiva consiste

> Na capacidade de produzir o novo, capacidade essa que não está subordinada à valorização do capital. A ideia é que todos produzem, mesmo quem não está vinculado ao processo produtivo. Produzir o novo é inventar novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. Todos e qualquer um inventam, na densidade social da cidade, na conversa, nos costumes, no lazer – novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. A invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria ou da ciência, ela é a potência de todos e de cada um. [...] Nessa economia afetiva, a subjetividade não é superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência política. (PELBART, 2001, p.5)

Essa subjetividade que resiste como potência do afeto, se alimenta do desejo de estar junto e partilhar uma vivência sensível por meio de uma experiência estética de criação artística. "É na constituição do comum e não na retirada da esfera da vida, da microexistência, que se constata o investimento de muitos coletivos e iniciativas coletivas. É fora da lógica do espetáculo, mas no campo do afeto, do contato, da proximidade e da troca que eles atuam"[361]. Esse domínio da *poiese* como lugar da criação que restitui uma experiência partilhada, faz da invenção um contra-poder capaz de "Resistir ao que está dado. Desterritorializar-se do papel já construído para reterritorializar-se de forma compositiva com outros sujeitos e contingências – livrar-se das representações pré-formatadas"[362]. A arte, nesse sentido, é a própria política.

> A arte é política, em um sentido primordial, pela maneira como configura um sensível espaço temporal que determina maneiras de estar juntos ou separados, dentro ou fora, em frente ou no meio de... É política enquanto circunscreve um espaço ou tempo determinados, enquanto os objetos com os quais povoa este espaço ou o ritmo com o qual assina este tempo determinam uma forma de experiência específica que está de acordo ou em desacordo com outras formas de experiência; uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e, sobretudo, formas de reunião ou de isolamento. Porque antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, a política é a circunscrição do espaço específico dos "assuntos comuns"; é o conflito que determina quais objetos pertencem aos assuntos comuns e quais não, etc. Se a arte é política, o é enquanto os espaços e tempos que circunscreve e as formas de ocupação destes tempos e espaços que determina, interferem com esta outra circunstância de espaços e tempos, de sujeitos e objetos, do privado e do público, das competências e incompetências que definem uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2007, p. 155-156 in PAIM, 2012, p. 101-102).

---

[361] (PAIM, 2012, p. 87)

[362] (Idem, p. 16)

A arte, nesse sentido, como experiência do sensível, possibilita o acesso a outras percepções, outros modos de vida, outros possíveis.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

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

_____. **O aberto: o homem e o animal**. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

FOUCAULT, Michel. 2008b. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

HAESBAERT, R. **Viver no limite: território e multiterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção**. 1ªed – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

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

PAIM, Cláudia. **Táticas de Artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados.** Porto Alegre: Panorama Crítico Editora, 2012.

PELBART, Peter Pál. **Biopolítica**. *Sala Preta*, São Paulo, n.7, p.57-65, 2007.

PELBART, Peter Pál. **Exclusão e biopotência no coração do Império**. 2001. Extraído em 29 de dezembro de 2016, do endereço eletrônico: http://www.dpi.inpe.br/geopro/exclusao/Peter.pdf

_____. **Biopolítica: poder sobre a vida, potência da vida**. Lugar Comum nº 17, pp. 33-43.

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

O URBANO DANÇANTE NO CAOS: A BRICOLAGEM COMO OCEANO PRIMORDIAL

Natanael Magno Tenório

Graduando-se em pedagogia (UNIP)

Formando-se no curso técnico em Dança Clássica (ETDUFPA)

RESUMO

Por meio do grupo de pesquisa - Poéticas Contemporâneas: Bricolagem Coreográficas e Improvisação, investiga-se sobre o meio urbano e seu dinamismo social numa perspectiva artística, fazendo correlações epistemológicas entre o conceito da bricolagem e o mito do caos, resultante de uma imersão do interprete-criador em dança que parte de um estado caótico interno, tendo o meio urbano como indutor de sua pesquisa. O objetivo principal foi analisar a interação entre sujeito pesquisador e o espaço que o circunda, bem como perceber quais influencias reflete nesse fluxo corporal, ressaltando, a experimentação, a percepção e a sensibilidade, fundidos em cenas poéticas.

Palavras-Chave: Bricolagem, cidade, urbano, caos e criação.

ABSTRACT

By means of a research group – Contemporary Poetics: Bricolagem Choreography and Improvisation, research on the urban context and its social dynamism with an artistic perspective, making epistemological correlations between the concept of bricolagem and the myth of chaos, resulting from an impersão do interprete-breeder em dança that starts from a chaotic urban state as an indicator of his research. Or the main objective is to analyze the interaction between the research subject and the space that surrounds it, as well as how to perceive its influences, reflectin ghe body flux, resonating, experimenting, percepting and sensitizing the students in a poetic dinner.

Keywords: DIY, city, urban, chaos and creation

Introdução:

Esta produção literária teve motivação a partir do envolvimento no grupo de pesquisa em dança coordenada pela professora e doutora Waldete Brito, no âmbito da Escola de Teatro e Dança da UFPA, que tem como objeto de estudo a bricolagem, e também tendo a bricolagem como meiometodológico de pesquisa sobre o processo artístico em dança. A bricolagem aqui é usada como meio de investigaçãoque faz do interprete criador em dança autor de sua própria pesquisa constitutiva de conhecimento, pois, um ser bricoleur não é um sujeito alheio de sua pesquisa, sobretudo, quando sua pesquisa se faz em artes, portanto, a bricolagem como meio de pesquisa não desconsidera as influências sobre o objeto estudado, não compartimentaliza o saber, não fragmenta e nem isola, pelo contrário interliga todas as analogias e perspectivas sobre o objeto estudado.

O campo aqui analisado é o fenômeno urbano e a cidade, pois, como ser que vive nesse campo carrego comigo todas as codificações que configuram a cidade e o dinamismo urbano, que me altera enquanto corpo no tempo-espaço. Pois como ser urbano me comporto como tal, me importo como ser social, que é alterado pelo meio, bem como altera o próprio meio. Diante disso, o artista bricoleurimprovisador se vale desse fenômeno urbano como fonte inspiradora do seu fazer artístico, que usa sua arte como ocupação na via urbana frente aos problemas da causa social, pois, o bricoleur é um ser político, que não faz da sua arte apenas função estética, mas que estetiza a própria causa política, que estetiza a causa urbana, e o seu corpo torna-se via direta em comunicação frente as mudanças almejadas sobre o meio urbano.

Portanto, este artigo traz consigo reflexões relevantes sobre o processo artístico em dança, bem como discute sua concepção, na qual a mesma não se limita aos moldes preestabelecidos em dança, pois, a partir da bricolagem o interprete criador tem a livre iniciativa de se bricolar daquilo no qual se identifica, que traz consigo todo seu arcabouço de experiência e a projeta em sua dança criativa, onde tece todos os elementos que constituem sua existência. O artista bricoleur em sua dimensão investigativa traz em sua pesquisa artística discussões a respeito de micropolítica, em uma dimensão transdisciplinar, pois, ser um bricoleur é ter um olha mais ampliado do mundo e das coisas, o que torna-o um pesquisador complexo - no exercício da complexidade como eixo motor da produção do seu próprio conhecimento.

Bricolagem e Improvisação: Conceitos híbridos

Bricolagem, terminologia advinda do francês isto é da palavra *Bricolage,* na perspectiva antropológica de Lévi-Strauss (1979), designa o indivíduo que faz alguma coisade acordo com os materiais dispostos a sua volta, e nele realiza um trabalho usando procedimentos não convencionais, ou seja, afastado de um plano preestabelecido de normas e processos tecnicamente padronizado, o que caracteriza especialmente o fato de opera com materiais fragmentados.A bricolagem em sua dimensão conceitual abarca consigo diversas abordagens a respeito do fato existencial, no que compreende sobre a construção histórica do conhecimento formulada pela humanidade a partir da interação com o meio. Por exemplo na pesquisa de Certeau (1994), que faz análise sobre a fundição de elementos culturais na qual resultam em algo novo, ele utiliza a bricolagem como meio para representar essa constatação, pois, a bricolagem pode ser entendida como forma de colar pedaços diversificados na qual se configurará um terceiro objeto.Para Kincheloe, a bricolagem pode ser definida como um método de investigação que busca sempre integrar os diferentes pontos de vista diante de um determinado fenômeno, na qual as variantes, a execução, a análise e a interpretação se somam para se obter um resultado, porém, inacabado, sempre aberto a novas experiências a partir do surgimento de novas demandas requeridas pela atualidade social, sem desconsiderar as formas e influencias de poderes na sociedade, bem como seus entraves e conflitos sociais.Em síntese, a bricolagem pode ser entendida como a ação do fazer de tudo com aquilo que se tem ao alcance, e o indivíduo que se utiliza dessa linha metódica se personifica enquanto*bricoleur*. Deste modo, o que caracteriza de fato um *bricoleur*é a sua criatividade em formular possíveis objetos de acordo com sua necessidade momentânea, bem como levantar suposições a respeito de um fenômeno social na qual todas as circunstâncias serão levadas em consideração, pois, a bricolagem enquanto metodologia de pesquisa faz com que o pesquisador tenha um olhar mais ampliado sobre o objeto de investigação, isto é, o *bricoleur*enquanto agente pesquisador, no seu ato analítico procura problematizar o assunto de interesse, pois, a bricolagem em contraponto ao modo de pesquisa positivista, a mesma não estuda o objeto isoladamente, pelo contrário é levado em consideração todo o contexto que o circunda o que inevitavelmente resultana complexidade.Para tanto, nesta produção textual procura-se inter-relacionar o conceito da bricolagem, como foi visto acima, com a

improvisação pois ao analisarmos veremos que ambas não se distanciam literalmente e praticamente, o que será discorrido a seguir.

Perante a explicação do dicionário, improvisação ou improviso é “Ato ou efeito de improvisar” e “Repentino, súbito, sem preparo prévio ou sob a inspiração do momento”. A improvisação é um ato inerente a realidade humana, cotidianamente, nos deparamos sob a condição do improviso, isto é, seja frente a uma entrevista de emprego no qual improviso verbalmente, seja no preparo de uma refeição onde faço com os temperos que disponho, dentre outros. Ou seja o ato de improvisar mostra a capacidade do indivíduo em enfrentar acontecimentos esporádicos sem nenhum planejamento prévio.

Socialmente, em abrangência geral improvisar remete-se por vezes a um serviço feito de qualquer maneira, sendo não visto como meio eficaz, portanto, sofrendo repressão por parte daqueles que seguem à risca o planejamento e a elaboração sistemática. No entanto, a improvisação vista por uma outra perspectiva revela que o indivíduo partindo do seu arcabouço de experiência intelectual e prática, ele consegue solucionar e reorganizar a situação na qual se passa, adaptando-se ao meio com as alternativas que dispõem. Expondo como exemplo uma criança brincando poderemos identificar que a improvisação faz parte organicamente do seu universo de brincadeiras, pois, no ato de brincar a criança se transporta ao “seu mundo imaginário”, alicerçado no real, no qual resignifica os objetos da ótica objetiva para a ótica subjetiva, abrindo espaço para um mundo imaginário, em um processo incessante pela busca de infinitas possibilidades de construção e reconstrução, convertendo o real em fantasioso e a fantasia em realidade.

No campo da arte, sobretudo, nas artes cênicas quando um ator ou bailarino esquece o roteiro/coreografia estes comumente recorrem a improvisação na tentativa de salvar o enredo e a apresentação cênica. Pode-se dizer que esses artistas são “especialistas” no ato do improviso, no entanto, tudo isso se deve ao arcabouço de experiência do artista. Há autores que chamam a improvisação de jogo, por exemplo Sartre (1989) diz que “... **o jogo libera a subjetividade**”. Isto porque, o indivíduo partindo de circunstâncias que lhe exigem resolução de algo, este aciona mecanismos cognitivo para a invenção de estratégias, descobrindopossibilidades para a solução do problema.

Para tanto, pode-se dizer que nem toda improvisação decorre do imprevisto, de uma quebra regulamentar, de falta de planejamento ou simples carências de materiais convencionais. Há também a improvisação que parti do planejamento prévio no qual o

indivíduo ancora diretrizes objetivas, no entanto, sem ensaio do percurso, sem saber como poderá conseguir, porém, buscando em sua expectativa a solução a ser concretizada.

Portanto, como vimos o conceito de bricolagem e improvisação ambas se apresentam como praticas semelhantes enquanto ações comuns do dia-a-dia ou conscientemente experimentais a partir de uma necessidade vigente na busca da resolução ou solução de um determinado fator, desprovidas do planejamento sistemáticos e abertas a planos alternativos, no qual os indivíduos constrói suas próprias experiências a partir de constatações pessoais, bem como desenvolvem suas capacidades intelectuais.[363]

Cidade e Urbano: Uma perspectiva conceitual

Historicamente, com a queda do antigo sistema feudal o desenvolvimento urbano tem seu impulso maior a partir da ascensão da sociedade capitalista, sobretudo, no que se refere com a chegada da revolução industrial, na qual surgem fortes mudanças e intensa mobilidade social, persuadidos pelo "novo" acerca do processo produtivo, fato que levou à formulação da questão urbana e que problematizou socialmente as cidades, isto é, resultando em um contraste de progresso e empobrecimento.

A cidade contemporânea é composta por diversos elementos que formam a sua esplanada. Os prédios arquitetônicos antigos e modernos, as praças, shoppings, ruas, avenidas, os carros que transitam e as pessoas que são protagonistas nessa dinâmica social, o que caracteriza a cidade e o fluxo urbano. É sabido que o conceito de cidade e urbano são coisas distintas, no entanto, ambas resultam em um hibrido entendimento para complementar sua concretude visual.

De acordo com Lefebvre (1999)

> Amontoados de objetos e de produtos nos entrepostos, montes de frutas nas praças de mercado, multidões, pessoas caminhando, pilhas de objetos variado, justapostos, acumulados, eis o que constitui o fenômeno urbano.

Portanto, cidade e o fenômeno urbano se inter-relacionam mutualmente, se firmando mais a partir da divisão social do trabalho, na ótica econômica capitalista, sendo a cidade um espaço aglomerado, arquitetado esteticamente com formas geométricas, decorada, ordenada e

[363]Marcio GarciaNeira, Bruno Gonçalves Lippi, Artigo: Tecendo A Colcha de Retalho: A Bricolagem como Alternativa para a Pesquisa Educacional (2011), p. 4-5.

2 Laura Pronsato, Artigo: Composição Coreográfica: Uma Interseção dos Estudos de Rudolf Laban e da Improvisação (2003), p. 93.

lugar privilegiado com órgãos de centralidades de poderes, resultando na divisão sócio-espacial, isto é, campo-cidade, bem como centro-periférica. Por sua vez, o que caracteriza o meio urbano é sua dinâmica social, na qual atividades diversas se desenvolvem ancorados na relação entre indivíduos, em um emaranhado interdependentes de serviços, em contraponto ao estilo de vida bucólico, ou seja, a atividade no campo do qual sobrevivem do cultivo como atividade homogênea. Desse modo, a vida urbana está literalmente ligada ao centro da cidade, lugar de produção e reprodução intensa da economia, bem como marcada pelo ritmo temporal dos acontecimentos que determina o modo de vida dos indivíduos.

Urbano e Caos na Perspectiva da Bricolagem como Processo artístico em Dança

São diversas as opiniões a respeito do ritmo do fenômeno urbano, no qual expressões bastante relevantes ecoam ser um caos, ao contrário daqueles que argumentam sobre a praticidade e a "acessibilidade" que a sociedade urbana proporciona. O ritmo acelerado da sociedade moderna, consequentemente, altera o comportamento e o modo de vida dos seus cidadãos, onde segue-se uma temporalidade linear e qualquer quebra da regularidade momentânea culmina-se em caos. Imaginemos uma avenida com carros normalmente fluindo e os pedestres andando em direção aos seus objetivos, repentinamente, ouve-se um barulho, os sentidos captam e direcionam-se para o lugar do estrondo,então constata-se a batida de dois carros, logo, o transito que estava em sua normalidade converte-se em caos, o que caracteriza causa e efeito.Epistemologicamente, o conceito de Caos tem sua origem na mitologia grega, bem como filosoficamente, que de acordo com Hesíodo, pensava-se o Caos como fato primitivo na equiparação a um estado sem ordenamento, caótico, desorganizado, indeterminado, sem leis e formas.

Diante disso, os pensadores clássicos faziam alusão ao Caos como oceano primordial, vazio, obscuro, sem sentido, onde toda existência material estava sem formas, misturadas e sem sistematizações das coisas. No entanto, é desse Caos remoto que se emerge a criação do mundo e do universo. Portanto, nasce o Cosmo que é a ordem, a sistematização, o que dará sentido ao mundo, e tal Cosmo pode ser entendido na relação entre humanos cujos indivíduos dão significado ao mundo e as coisas, criam e recriam a partir de suas imaginações em um processo sempre contínuo.

Portanto, é nesta linha de raciocínio que procuro inter-relacionar o conceito de Caos com o fenômeno urbano como motorespotencializadores para o processo artístico em dança, bem como da bricolagem e da improvisação como método de pesquisa. E também, é nesse

fenômeno caótico urbano no qual mergulho como fonte de apropriação subjetiva para a criação, partindo de um olhar transcendente do cotidiano, onde o percurso percorrido se constituiu a partir das analogias, experimentações e constatações, em uma perspectiva de *bricoleur improvisador*– aquele que se bricola das alternativas que dispõem para sua criatividade dançante, sem desconsiderar a criticidade como elemento fundamental que mobiliza a consciênciaem sociedade acerca de questões sociais, bem como do processo artístico em dança – assuntos que serão discorridos a seguir.

O oceano primordial do mito grego visto acima, contemporaneamente, pode-se equiparar ao espaço e aos objetos que compõem tal espaço onde o interprete criador em dança busca a partir da bricolagem caótica urbana experimentar, investigar, improvisar, criar, resignificar e constatar para compor sua veste dançante criativa, tecendo corpo-elemento-corpo, tornando-se um corpo só ou seja, a partir de suas indagações e pesquisas o interprete criador busca uma nova formula de estetizar sua obra dançante, não por negação as estéticas estabelecidas, mas em procura por uma outra perspectiva. Sabe-se que as sociedades (aqui se refere as diferentes culturas), não é algo estático pois a mesma está sempre em movimento contínuo, no qual, os indivíduos na busca de novos saberes "descentralizam-se" como tal, compondo-se a partir de novas identificações em relacionamentos interpessoais e interculturais. E a arte sendo uma criação humana com significados e representações portanto social, também não ficaria imune a 'descentralização", resultando na desestetização da arte-fim de parâmetros e de um conjunto de valores norteadores da produção artística clássica (STUART HALL, 1998,).

> No caso da dança, o fazer-sentir nunca está dissociado do corpo, que é a própria dança. Para que se possa compreender e desfrutar estética e criticamente a dança, portanto, é necessário que nossos corpos estejam engajados de forma integrada com o seu fazer-pensar. Essa é uma das grandes contribuições da dança para a educação do ser humano-educar corpos que sejam capazes de criar pensando e re-significar o mundo em forma de arte (MARQUES, 2007, p. 24).

Perante isso, legitima-se a organicidade do interprete criador em dança, organicidade enquanto identificação na qual o sujeito compõe sua obra dançante de fragmentos literários-convertido a partir do aspecto subjetivo e emocional, e assim projeta seu corpo técnico na dança improvisada em contraponto as concepções uniformes de dança, consequentemente, descobrindo outras alternativas dançantes a partir do caos bricolado. Portanto, promovendo sua autonomia na busca incessante por novas formulações artísticas, ressaltando, suas peculiaridades e sua identificação com o contexto, somando isso como material para o seu fazer artístico. O bricoleur improvisador com sua carruagem de experiência corporal ao

improvisar em um determinado tempo e espaço, este move seu pensamento para ação, projetando a emoção em movimentos ora consciente ou inconsciente, resignificando o espaço e os objetos para sua produção artística, e por vezes correlacionando obra e vida.

Para tanto, o meio urbano sendo um processo sócio-histórico, sobretudo, no que refere a cidade, nela habita a memória das manifestações culturais, das casas e dos palacetes centenários, bem como às pessoas em suas organizações e práticas sociais-como por exemplo; os praticantes de skate, de parkour, de caminhada, de corrida, de capoeira, de danças urbanas (movimento hip hop), dentre outros, dão o dinamismo à cidade e fazem o fenômeno urbano acontecer. Especialmente, direciona-se um olhar aos praticantes de skate como exemplo de bricoleurs urbanos, pois, percebe-se o quanto eles são adaptativos em determinados espaços onde executam suas manobras radicais mesmo não sendo o lugar propicio para o seu desporto, ou seja, readaptam, resignificam o lugar e os objetos convencionais que compõem tal espaço, invertendo-os para sua prática esportiva. Para além disso, é no contexto urbano que acontece em maior escala as lutas sociais, a briga por direitos, pois, é na rua e na ocupação do espaço público que surgem as intervenções politicas frente a negligencia do Estado. Portanto, a cidade se caracteriza especialmente como palco das manifestações populares, bem como lugar privilegiado das decisões políticas por parte dos poderes constituintes. Sobre a redação do MPL-SP:

> A cidade é usada como arma para sua própria retomada: sabendo que o bloqueio de um mero cruzamento compromete toda a circulação, a população lança contra si mesma o sistema de transporte caótico das metrópoles, que prioriza o transporte individual e as deixa à beira de um colapso. Nesse processo, as pessoas assumem coletivamente as rédeas da organização de seu próprio cotidiano.

Reatando a fala do MPL (Movimento Passe Livre), que tem como pauta principal a questão do transporte público, a cidade é cheia de controvérsias pois ao mesmo tempo que se apresenta como progresso, ela traz consigo diversos impasses sociais, isto porque, historicamente, seu alicerce constitui valores patrimoniais, no entanto, excludente pelo fato de ter preço devido aos seus atributos. Então, surge os polos centro-periferia, loteamentos irregulares vão se constituindo ao redor da cidade, sem infraestrutura, sem planejamento sistemático da engenharia e da arquitetura. Questões essas que são levantadas e, consequentemente, problematizadas. Frente a isso, o artista bricoleur em seu engajamento político, participativo e intervencionista, estetiza a causa urbano em formas dançantes, se bricola das performances dos protestos populares, e o seu corpo torna-se via direta ocupando a rua, reorganiza seu corpo nos espaços e apropria-se de suas formas como ato de ação direta. Ora, o que é um protesto senão a espetacularização participativa direta do povo na rua, e isto

se dá quando as pautas reivindicativas não são abrangidas pelos órgãos competentes do estado.O bricoleur caótico em sua concepção revolucionária subverte o sistema, a ordem linear, causando o caos – no qual reformular uma nova perspectiva da realidade.Portanto, é nesse emaranhado urbano que o bricoleur improvisador procura mudar a própria realidade urbana e, consequentemente, seu próprio destino de cidadão usando seu potencial artístico como meio de reivindicação, que parti do seu afeto social pelo direito a cidade, direito de reivindicar as mudanças desejadas, bem como o cuidado pelos patrimônios de afeto da memória, que por vezes são desafetuados pelo poder público – o que reflete em nós cidadãos inconscientemente o desafeto também pelos lugares patrimoniais da cidade, o que caracteriza em boa parte a causa e o efeito da violência nas cidades. Para RobertPark,a cidade é:

> [...] a mais consistente e, no geral, a mais bem-sucedida tentativa do homem de refazer o mundo onde vive de acordo com o desejo de seu coração. Porém, se a cidade é o mundo que o homem criou, então é nesse mundo que de agora em diante ele está condenado a viver. Assim, indiretamente, e sem nenhuma ideia clara da natureza de sua tarefa, ao fazer a cidade, o homem refez a si mesmo.

Diante disso, se a cidade não é encontrada aos anseios do povo, portanto, ela deve ser mudada de acordo com os desejos subjetivo de seus cidadãos. A cidade não dever ser local apenas de visita e admiração por partes dos menos favorecidos que vive as suas margens. Sabe-se notoriamente que é na cidade que acontece os mais diversos eventos de assuntos sobre política, esporte, shows, moda, artes, dentre outros, no entanto, o acesso tem como barreira as catracas – quando uso a linguagem figurada da catraca quero me referir sobre o valor monetário do acesso, inclusive, da própria arte nos lugares padronizados de suas apresentações.

Portanto, Se nos deparamos com uma vida urbana fora do conforto, em estado caótico em seus atendimentos, seja no transporte, nas unidades de saúde, na precariedade de infraestrutura da cidade, então, como indivíduos que integra a cidade devemos buscar refaze-la e, consequentemente, melhorar à vida urbana de acordo com os nossos anseios.[364]É sobre essa questão que o artista bricoleur busca fazer sua arte na qual repensa sobre as questões da vida na cidade e projeta seu protesto em forma de movimento no qual se comporta como marginal quebrando a regra linear causando o caos para que nasça uma outra alternativa de cidade e de sociedade, pois, a bricolagem como meio de pesquisa não observa o objeto de estudo isoladamente, então, o bricoleur improvisador ao fazer suas intervenções urbanas, não desconsidera os fatos sociais, sua dança vai além da mera exposição estética do corpo, sendo

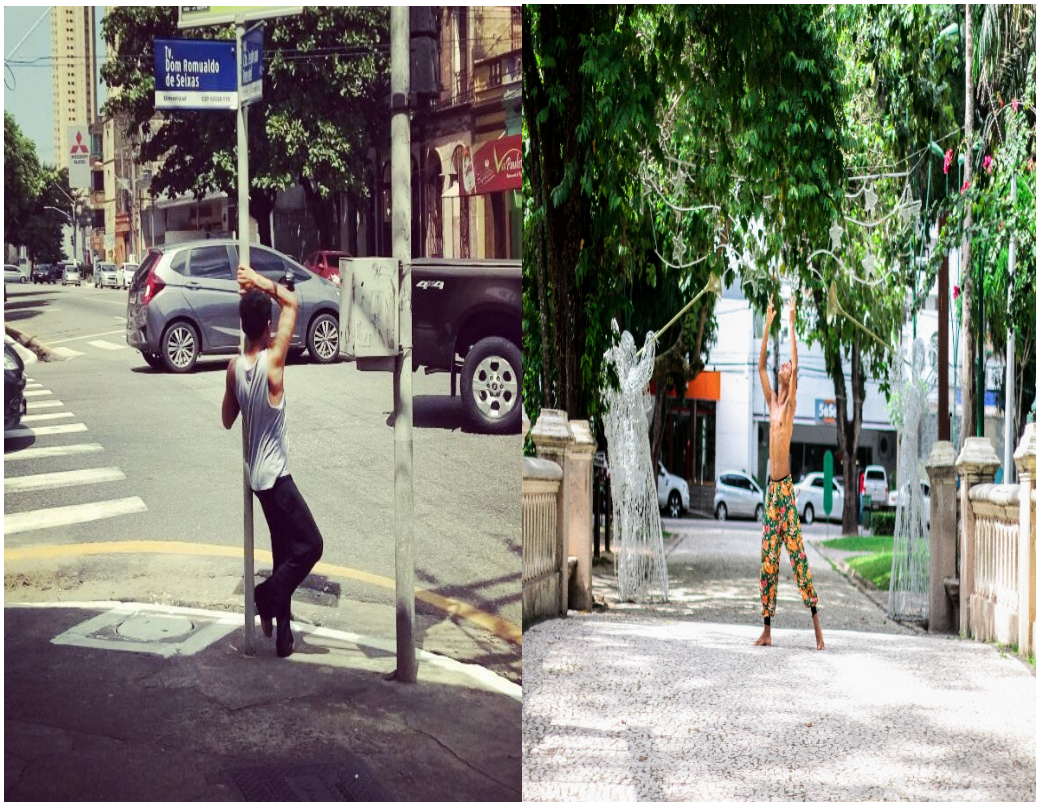
1David Harvey, Cidades Rebeldes: Passe Livre e as Manifestações que tomaram as Ruas do Brasil (São Paulo, Boitempo, 2013), p. 27-28.

seu corpo carregado de fragmentos urbanos, e a política torna-se estética no seu próprio corpo. O artista bricoleur leva a arte para fora, sai do campo da arte convencional, vai até ao povo, interagindo-se com o mesmo – o que torna a arte popular e democrática.

Sensações de rua: Relato de experiência e criação

Éramos quatro na rua, divididos em duplas, a primeira composta por dois homens e a segunda por um homem e uma mulher, sendo os interpretes independentes no seu fazer artístico, porém, interligados pelo mesmo objetivo - de intervi esporadicamente na rua. Escaladas as duplas para a ação, primeira uma, depois a outra, a dupla que não estava em ação, no caso a minha, assistia a que estava. Quando chegou a vez da minha dupla, eu ao caminhar na rua atrás dela perdido no que fazer - em minha mentalidade caótica, e já fazendo no simples caminhar, ando e ando em busca de um universo particular, com diretriz objetiva, mas com a ação subjetiva. Depois de um certo tempo já não há mais ausência de criatividade, no que fazer, no que pesquisar, pois, do estado caótico começo a tece os fragmentos da minha veste dançante a partir do meio urbano no qual me percebo como sujeito tal, um artista que intervém no cotidiano social, que quebra a regularidade cotidiana, que anda nas ruas com seus sentidos desdobrados, que observa a dinâmica da cidade – corpos em via dupla, absorvendo assensações advinda desse meio caótico urbano, que me induz numa incessante investigação poética no corpo, que faz da parada de ônibus seu objeto cenográfico e, consequentemente, seu palco espetacular. Nesse contexto o corpo já não se comporta mais como corpo comum, mas como corpo que se transcende, que se bricola daquilo que está a sua volta,na qual a liberdade de criar, de constata, de sentir, converte-se em cena poética.

> "De acordo com os mais diversos conceitos de corpo compreende-se que este não é algo acabado e, portanto, está em constante processo de modificação. Estas modificações são provenientes do estado de corpo no mundo que o cerca, pois o meio está no corpo assim como o inverso também acontece. (SOUZA MONTEIRO, p. 01)."



A improvisação enquanto entendimento artístico é o momento oportuno em que o interprete criador mergulha em sua fantasia imaginária e criadora, faz-se a porta de fuga da realidade convencional, assim como da própria dança pré-estabelecida. Pôr em prática a fantasia é bem desafiador para o artista-pesquisador em dança, sobretudo, no que se diz respeito em sua realização na rua, na qual manifestações plurais acontecerão advindas desse meio, tanto das pessoas que ali transitam quanto do próprio interprete que ali executa sua intervenção artística e pesquisadora, sendo ao mesmo tempo poeticamente criadora, na qual estímulo externo absorvido pelo interno que instigam seu olhar emocional, interpretando o meio subjetivamente, transbordando-se em ato artístico. Nesse exercício cênico da improvisação a escuta de um todo corporal se vale da fé cênica, ou se, o interprete acreditar naquilo que faz, é um outro estado mental onde não estar dissociado do real, é um jogo com o próprio real.

Conclusão

Durante a jornada desta pesquisa confesso que o raciocínio caótico por vezes imperou, no entanto, em um estado mental caótico significativo que é inerente ao ato de pesquisar, pois, conhecer requer disposição, paciência, motivação e, sobretudo, experimentação, tanto prática, quanto intelectual. Ao conhecer a bricolagem tive a oportunidade de ampliar meus

conhecimentos, bem como interliga-los, pois, haja vista que viemos de uma educação formal que nos compartimentaliza no saber, que nos impõem por vezes o conhecimento que convém as instituições do estado, em uma ótica científica positivista, e a bricolagem como método científico 'novo" tem como missão fazer do pesquisador um ser integral-que no ato da pesquisa não desconsidera as partes, o todo, as influencias e o contexto.

Portanto, assumido agora como artista bricoleur, não nego ser complexo na produção do meu conhecimento e na minha analise investigativa, deixando sempre em aberto o sistema cognitivo para novas experiências, novas constatações, em uma busca incessante pelo novo a partir do caos. E como ser urbano subversivo faço questão de estar nas margens, faço questão de produzir artes em rua, ocupando, intervindo, resinificando o espaço no meu corpo poeticamente.

REFERÊNCIAS:

LEFEBVRE, Henri. **A revolução Urbana.** Belo Horizonte: UFMG, 1999.

MARQUES A. ISABEL. (2007). **Ensino de dança hoje textos e contexto,** p. 24, de Isabel A. Marques São Paulo: Editora Cortez.

Park, Robert, ***On Social ControlandCollectiveBehavior***(Chicago, Chicago University, Press, 1967), p. 3.

STUART, HALL. (1998). **A Identidade Cultural da pós-Modernidade.** p.25. Edição-10. Editora: DP&A.

SOUZA de MONTEIRO, LUIZA. **Dança, Escola e Educação: Referências para o ensino-aprendizagem** – Artigo, p. 01

FOTOGRAFIA E MÚSICA:

UMA RELAÇÃO COMPOSICIONAL POSSÍVEL

Nathália Lobato Da Silva[365]

Graduação em Licenciatura em Música (UFPA)

RESUMO

Este artigo analisa a relação entre a fotografia e a música, investigando como essas linguagens podem interferir na produção e composição uma da outra, a partir, principalmente, dos seus processos criativos. A pesquisa se iniciou com a composição de duas obras inéditas - uma composição musical e uma fotográfica e, a partir delas, três profissionais de ambas as linguagens foram convidados a compor outra peça. O experimento inacabado foi feito com compositores discentes do curso de Música da UFPA eserá realizado também com fotógrafos da cidade de Belém. Considerando que o estudo da composição deve levar em conta os aspectos socioculturais do compositor e o contexto onde ele está inserido, a pesquisa utiliza também autores da etnomusicologia em sua fundamentação. A análise dos dados obtidos através da resposta de questionários e entrevistas com os compositores e da experiência criativa apontam que a relação entre fotografia e música é possível e que as duas linguagens se entrelaçam no momento de suas composições.

Palavras-chave: Música e Fotografia. Experiências composicionais. Processos Criativos.

ABSTRACT

This article analyzes the relationship between photography and music, investigating how these languages can interfere in the production and composition of each other, mainly from their creative processes. The research began with the composition of two unpublished works - a musical composition and a photographic one, and from them, three professionals

[365] Graduanda em Licenciatura Plena em Música na UFPa. E-mail: nathalialobatos@gmail.com

from both languages were invited to compose another piece. The experiment was done with composers of the Music course of UFPA and photographers of the city of Belém. Considering that the study of the composition must take into account the sociocultural aspects of the composer and the context where it is inserted, the research also uses authors of the ethnomusicology in its foundation. The analysis of the data obtained through the questionnaire response and interviews with the composers and the creative experience point out that the relationship between photography and music is possible and that the two languages interfere at the time of their compositions.

Keywords: Music and Photography. Compositional Experiences. Creative Processes.

A CRIATIVIDADE É VER ALGO QUE AINDA NÃO EXISTE

Ao longo da história e das organizações culturais que foram moldando as diferentes formas de interações sociais, as artes tiveram importância significativa na construção do pensar e do criar humano. Séculos de história da humanidade foram documentados e analisados através de obras que passeiam por todas as diversas expressões artísticas existentes. Não surpreendente, a partir das características plurais biológicas e psicológicas do ser humano, a arte é reflexo direto de toda a subjetividade do pensar. Durante toda a nossa existência, encontramos nela uma forma de externar pensamentos e ideias, criando assim manifestações como a literatura, a música, o cinema, a fotografia, a dança e tantas outras linguagens.

Também considerando a história da arte através dos séculos, não é difícil encontrar exemplos de obras que relacionem entre si duas ou mais dessas linguagens. Se tomarmos como objeto de análise uma ópera, por exemplo, é possível encontrar num mesmo produto final uma obra com a congruência de música, dança, atuação, roteirização, iluminação, entre outras.

Mas como essa como harmonia se dá ao longo do processo criativo do artista idealizador e criador de uma obra? É possível não somente conceber um produto plural e diverso em linguagens artísticas como também alimentar o método inventivo de uma obra a partir de outra? Numa ópera, quanto da música já composta influenciou a criação da cenografia? Num curta-metragem animado, quanto dos desenhos já finalizados entusiasmou a composição da trilha?

Neste trabalho analisa-se uma relação interartes existente entre duas linguagens artísticas em especial e propõe-se um experimento empírico com artistas de ambas para fomentar a discussão sobre intermidialidade nas artes e traçar um panorama de caráter analítico sobre o procedimento de criação de uma obra inédita a partir de outra pronta.

Numa pesquisa qualitativa e quantitativa, embasada por estudos sobre processos criativos, aspectos socioculturais e outras abordagens contempladas pela Etnomusicologia, o presente artigo discute e avalia a relação interartes entre a música e a fotografia, objetivando debater suas afinidades no momento da composição.

O processo de produção deste texto iniciou-se a partir de experiências empíricas contidas na vivência da própria autora. Para mim – enquanto instrumentista, cantora, compositora e fotógrafa,as atuações musical e fotográfica se entrelaçam no momento de minhas criações e é possível compor uma a partir da outra. Tal constatação se deu através de minha percepção pessoal vivenciada na experiência de fotografar, inspirada pelas canções que ouvia, assim como na de compor movida por imagens vistas anteriormente. Desta forma, assim como sugere o título desta seção introdutória, uma citação deMichelle Shea(apud CAMERON,2017, p. 11), criar nada mais é do que aventurar-se nas inúmeras maneiras de exteriorização do pensamento e de enxergar a frente das possibilidades.

DESVELANDO A MÚSICA E A FOTOGRAFIA

Ao longo do presente texto, vale salientar, se enfatizará a relação interartes entre música e fotografia analisando características do processo criativo de acordo com seus procedimentos composicionais. Portanto, faz-se necessária uma ambientação à definição e ao conceito do que é música, fotografia e composição.

Para uma significação mais abrangente sobre música é possível ter como norte a definição proposta por Bohumil (1996, p. 97).Segundo o teórico, música é **"a arte de se combinar os sons de forma simultânea e/ou sucessiva, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo."**Já o maestro, compositor e musicólogo austríaco Kurt Phalen(1964, p.16) traz em seu livro História Universal da Música uma definição que reúne conceituações técnicas e poéticas sobre o que é música. Para o autor,música é "um fenômeno acústico para o prosaico; um problema de melodia, harmonia e ritmo para o teórico; e o desdobrar das asas da alma, o despertar e realização de todos os sonhos, anseios de quem verdadeiramente a ama."

Quanto ao conceito de fotografia, podemos nos deter numa definição generalista que pode envolver a mecanicidade do registro de uma imagem através de reflexo/absorção de luz e até mesmo os processos químicos da revelação. Dentro do que se conhece como senso comum, fotografar é registrar imagens. Porém, para Salkeld (2014, p. 11), a fotografia se define de forma mais poética. Para o autor ela é “um fantasma de um momento que já passou, o rastro de luz que torna o mundo visível. Literalmente, a palavra fotografia significa ‘desenhar com luz’”.

Se tomadas estas afirmações como exemplos de significação da música e da fotografia, pode-se dizer que estas são linguagens artísticas que se manifestamnão somente a partir de elementos técnicos como, também, e, principalmente, subjetivos. Desta forma, a arte de musicar e fotografar se relaciona diretamente com o processo inventivo íntimo e particular de seu autor no momento fundamental deste processo: a composição.

Sabe-se que compor é o ato de unir elementos a fim de formar uma só obra. Segundo Shoenberg (1996), uma composição musicalse constrói com três elementos básicos: forma, frase e motivo. Tais componentes, combinados de maneira harmoniosa, proporcionam a produção de uma obra que, para o autor, pode ser chamada de música.

Em suas palavras:

> Em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é "organizada", isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. (...) A menor unidade estrutural é a frase, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares. O termo frase significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. (...) O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característicaao início de uma peça. (SHOENBERG, 1996, p. 27-35).

Para Panisson (2017), numa composição fotográfica deve ser considerada a combinação entre os elementos dispostos no ambiente o qual se quer registrar,a fim de tornar a imagem capturada uma expressão harmoniosa. Essa harmonização é feita em detrimento de uma imagem, mais especificamente o motivo da foto. Outro elemento também encontrado neste tipo de composição é o ritmo:

> A composição é uma forma de expressão elaborada que induz o olhar e confere harmonia à imagem apresentada. É o produto da mistura ou combinação de elementos ou ingredientes, a organização de partes de uma imagem, o ato de combinar partes ou elementos para formar um todo (PANISSON, 2007, p. 2).

A partir deste olhar técnico sobre os conceitos de ambas frentes artísticas, fotografia e música, nota-se as similaridades existentes em seus processos de produção, inclusive na utilização do termo composição para denominar tal processo e sua obra final.

O PROCESSO CRIATIVO E ASUBJETIVIDADE

Fayga Ostrower (1990, p. 98) diz que "criar significa compreender e integrar o compreendido em novo nível de consciência". O estudo a respeito do processo criativo tem sido desvelado por estudiosos de vários campos do conhecimento durante anos e este processo é relacionado principalmente às vivencias do indivíduo.

Sabe-se que é comum que artistas, de vários segmentos, sejam interrogados sobre seus processos criativos, suas influências e sobre os métodos existentes em suas produções. Alguns destes são influenciados por diversas motivações, como: outros de sua área, obras cinematográficas, narrativas, vivências familiares e, até mesmo, períodos históricos. Tais possibilidades não se limitam, afinal o cerne da arte é a criatividade e a diversidade, possibilitando, portanto, afirmar que uma arte pode influenciar a outra. Sendo assim, entende-se que o processo criativo, no momento em que um fotógrafo está realizando seus registros, pode ser influenciado por uma canção, assim como uma música pode ser composta a partir de uma imagem, pois isto fala muito sobre o contexto em que o artista está inserido:

> [...] a experiência cultural vivencial do indivíduo criador forma a própria base da criação. O que não é tão evidente é o mecanismo específico que une essa experiência à obra criada em termos concretos. O criador tem como referência a tradição musical com que se identifica e é provavelmente a sua percepção dos limites ou das fronteiras desta tradição que o guia na busca de suas expressões (BÉHAGUE, 1992, p. 12).

Ao estudar Semiótica é possível encontrar congruência entre diversos sistemas sígnicos, o que possibilita o entendimento da proximidade entre as linguagens visuais e sonoras. Através do estudo dos signos, entendemos que todos os elementos ao nosso redor possuem representatividade: um objeto, uma música, um texto, uma lembrança... de fato, até nós mesmos podemos ser considerados signo. Sobre o tema, Santaella (1990, p. 8-9), aponta:

> A semiótica é a ciência que tem por objetivo de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno com o fenômeno de produção de significação e de sentido.

A fotógrafa judia Grete Stern, quando exilada na Argentina no período do nazismo, passou a criar fotomontagens dos sonhos das leitoras da revista Idilio e em suas fotomontagens, além da representação destes sonhos, também criticava o papel da mulher na sociedade argentina, o que tornava suas imagens surreais e profundas:

> (...) ao considerar a relação entre sonho e fotografia, entretanto, uma questão curiosa pode vir à mente do interessado – é possível fotografar um sonho? Sendo o sonho uma criação essencialmente subjetiva, a resposta imediata só pode ser negativa: não é possível fotografá-lo como se fotografa um rosto, uma natureza morta, uma paisagem. Pode-se, entretanto, representá-lo. (...) de que sonho se trata, ou melhor, quem é o sonhador do sonho representado? Grete Stern chegou perto desta complexidade (FRAYZE, MORENO e PRÍAMO, 2009).

Será que quando ouvimos uma música o que escutamos e o que sentimos não podem ser representados através da fotografia? Uma fotografia tem poder de inspirar um músico a compor a partir dela? O fotógrafo Richard Salkeld explica que, ao invés de "encontramos" significados no mundo, nós "damos" significados através da linguagem. Em suas palavras:

> É possível que o mundo seja apenas um conjunto de coisas sem significado – palavras e coisas significam o que elas significam como resultado da maneira como olhamos para elas e as usamos. Fazer uma fotografia é uma forma de dar significado (2014, p. 46).

Quanto à música na forma de som organizado, sem a inserção de uma poesia textual, Volli (2000, p. 291) explica que:

> O sistema tonal sobre o qual é organizada grande parte da música ocidental cria, por sua natureza, uma alternância de estados de tensão e de equilíbrio, de implicações e de expectativas, de sensações de perda e de recuperação de uma ordem: são elementos que têm muito a ver com a lógica construtiva de uma narração. Por outro lado, os textos musicais são tipicamente fundamentados em cópias contrastantes como *individual/coletivo* (pense-se na relação entre solista e orquestra), *frágil/enérgico*, ou também *sensação de afundar/sensação de flutuar*: duplas que geram estruturas de oposição como as que podem ser analisadas com instrumentos típicos da semiótica geral.

Segundo Blacking (1973, p.25), o contexto social e a posição política-ideológica também irão definir o compositor: "o significado da música é extramusical". Para ele, a expressão das relações tonais nas estruturas sonoras é secundária quando comparada com as relações extramusicais que essas estruturas apresentam.

A partir deste pensamento, podemos refletir sobre as sensações que a música por si só, sem auxílio da letra, nos proporciona e como isso pode ser representado. Alguns sons do nosso dia-a-dia provocam sensações de alerta, como no caso de uma buzina de carro ou a sirene de uma ambulância e automaticamente associamos a alguma imagem, mesmo que não vejamos a fonte sonora. Alguns elementos musicais podem sugerir uma sensação de melancolia, outros de liberdade, por exemplo. Swanwick, tratando do processo metafórico da música, afirma que este é composto por quatro níveis:

Quando escutamos "notas" como se fossem "melodias", soando como formas expressivas; quando essas formas expressivas assumirem novas relações, como se tivessem

"vida própria"; e quando essas novas formas parecem fundir-se com nossas experiências prévias, ou quando a música informa "a vida do sentimento" (2003, p. 24).

O autor também explica que sem o sentido metafórico vamos escutar apenas notas isoladas, assim como quando vemos as luzes de uma placa/anúncio e enxergamos uma luz contínua ao invés de lâmpadas isoladas, escutamos e enxergamos dessa maneira naturalmente, exceto quando somos solicitados a ouvir de maneira pré-metafórica. Em suas palavras:

> O sentido original de "metáfora" é, em si mesmo, uma metáfora. Não queremos, com esse vocabulário dizer que literalmente carregamos coisas de um lugar para outro, mas que transferindo uma imagem ou conceito de um lugar para outro, é como se executássemos a ação física (SWANWICK, 2003, p. 24).

Seguindo neste raciocínio, Swanwick exemplifica e analisa a metáfora com a seguinte frase: "O vento está cortando". Não se espera que as pessoas entendam desta oração que o vento carrega em si objetos cortantes, a ideia é transmitir a dor que o frio está provocando. O processo metafórico nos permite abrir fronteiras, possibilitando ser criativos e reconstruir ideias. Segundo Swanwick (2003, p. 27), a "metáfora é um processo capaz de produzir novos *insights*[366]. A metáfora nos permite ver uma coisa em termos de outra, pensar e sentir de novas formas. Esse é o segredo do trabalho criativo nas ciências e nas artes." O mesmo autor afirma que se os quatro níveis metafóricos estiverem entrelaçados, a música estará profundamente relacionada à *vida do sentimento*[367], de Langer.

Continuando, para Swanwick a música é a mais abstrata de todas as artes e, aparentemente, o teatro é o mais representativo, no sentido de se aproximar dos eventos de nossa vida. Para ele tais eventos talvez sejam representados na música por meio do peso, espaço, tempo e fluência virtuais sugeridos por ela:

> É precisamente por causa de sua não-literalidade, de sua não-explicita, mas profundamente sugestiva natureza, que a música tem tanto poder de nos comover. Não um, mas muitos elementos de experiência podem ser configurados dentro de um simples encontro musical, dando-lhe grande significância. Aqueles que são capazes de responder à música dessa forma falarão, frequentemente, de uma experiência transcendental, feita de, mas, ao mesmo tempo, desligada da experiência da vida (2003, p. 38).

Partindo deste pressuposto, este trabalho propõe a realização de uma experiência empírica com a união das duas linguagens mencionadas. A partir de duas composições – fotográficas e musicais – autorais, artistas de ambos as linguagens foram convidados a

[366] Do inglês: compreensão ou solução de um problema pela súbita captação mental dos elementos e relações adequados.

[367] Citação feita por Swanwick, em menção à frase de Suzane Langer em seu livro Philosophy in a new key, de 1942.

produzir obras a partir delas. As imagens inspiraram composições musicais e as músicas, composições fotográficas.

Assim, sugere-se uma possível resposta à grande questão deste trabalho: É possível compor uma música a partir de uma fotografia? E quanto a fotografar a partir de uma música?

A INTERARTE NO PROCESSO CRIATIVO

A principal premissa considerada nesta pesquisa é a relação interarte que conecta a fotografia e a música no momento da composição, bem como a existência do artista enquanto indivíduo interativo e a relevância disto para seu processo criativo.A cerca do músico como ser social e seu procedimento composicional, Béhague (1992, p. 6) disserta: “O próprio fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor. Portanto, o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas multíplices dimensões sócio-culturais, e estético-ideológicas".

E continua:

> A obra musical só adquire sentido total no contexto de suas execuções. Portanto, a etnografia da execução musical deve representar a fonte primária de estudo do processo de criação. A obra musical não é nem uma partitura, um manuscrito ou uma transcrição. Ela só existe em relação à percepção dos receptores. Daí a importância de uma abordagem analítica que tenha como foco principal o contexto da execução e os processos cognitivos do ouvinte (BÉHAGE, 1992, p. 7).

Desta forma, conclui-se que as vivências dos indivíduos interferem diretamente nas interpretações que estes fazem sobre o mundo e sobre as questões sociais que os rodeiam. Sobre isso, Béhague (1992, p.8) comenta que “o conhecimento do compositor como indivíduo e como ser social e cultural é evidentemente primordial para penetrar o processo da criação musical”.

Quanto a essa temática, Pellon disserta:

> Uma emoção pode se manifestar de maneiras diferentes de acordo com o grau de consciência que o indivíduo tem sobre essa emoção e os processos cognitivos envolvidos. Quando a emoção existe como emoção apropriada, esta faz parte do repertório da consciência cultural de um grupo e a consciência dela afeta o modo como esta será experimentada na interação social (2008, p. 104).

Visando analisar uma prática empírica desta relação intermidiática de linguagens artísticas e colocando à prova os estudos sobre ela, este trabalho baseou-se num experimento real com artistas e profissionais de música e fotografia, acompanhando de perto seus procedimentos composicionais e analisando seus processos criativos. Tal experimento se dá a fim de encontrar elementos que embasem o estudo da relação interarte entre essas duas

linguagens e corrobore com a influência da subjetividade e das emoções como fator importante no procedimento composicional.

Sobre tal subjetividade, é possível embasar análises acerca de música e fotografia segundo vários estudos. Salkeld comenta que:

> do ponto de vista da semiótica, as imagens podem ser tratadas como textos compostos de signos para ser lidos e interpretados. (...)Os significados específicos de uma foto dependem de sua forma e composição e do contexto em que fotografia foi produzida e do contexto em que ela é vista. Dependem do conhecimento e da informação que vêm junto com a imagem. Em suma, os significados não são fixos (2014, p. 121).

De acordo com Muszkat (2000):

> A música, nas suas várias manifestações enquanto estética, terapia ou ritual, evoca o humano e sua contradição. Seus elementos de lógica, proporção e simetria estão intimamente relacionados e imbricados aos elementos de tensão, de relaxamento, que são sentidos, ou conceitualmente interpretados somente em bases abstratas que requerem a definição do homem, suas formas de sentir e pensar o mundo, e, portanto, seu sistema cultural e social de decodificação (2000, p. 71).

Nesta seção serão apresentados os artistas, as obras inéditas que embasaram a proposta da pesquisa, as obras resultantes do experimento e, por fim, a análise da relação construída entre elas.

A primeira fase da pesquisa iniciou-se com a produção de duas peças originais, compostas pela autora deste trabalho, pensadas para cumprir o papel proposto no projeto: uma fotografia e uma música. A ideia, como já mencionado anteriormente, era testar a influência da linguagem fotográfica na música e vice e versa. A foto serviria de base para, após apreciação, atuar como agente de inspiração para composições musicais.

A fotografia utilizada no experimento (Figura 1) é um retrato em preto e branco ambientado no Mercado do Ver-o-Peso, em Belém,em um cenário pós chuva da tarde. Como fotógrafa, costumo fazer registros de imagens cotidianas procurando a poesia do dia a dia nos elementos das ruas e, principalmente, nas feições humanas. Muitas vezes, por uma questão ética, acabo optando por não fotografar o rosto das pessoas sobo argumento de não ter autorização para o uso de determinada imagem, procurando mostrar o rosto “não mostrando”. Aimagem em questão foi composta numa saída fotográfica com outrosprofissionais da área e, no momento da composição, uma *playlist* com as músicas preferidas da autora estava tocando nos fones de ouvido.

No meio de tantas imagens e cenas saltando aos olhos, o reflexo que a água estava fazendo no chão foi a que mais me chamou a atenção, sendo percebida ali uma maneira de

registrar o rosto de um personagem daquele contexto sem que viesse deixar muito nítido quem ele é. Além disso, há umaidentificação pessoal com a beleza da chuva e a melancolia presente nela. Também a colorização em preto e branco foi uma consequência dessa profundidade de sentimentos, sendo este o registro selecionado para ser utilizado nesta pesquisa.

Figura 1 – "Foto em Preto e Branco" – A obra fotográfica original.
Fonte: Nathália Lobato, 2017.

Já a peça musical foi criada especialmente para esta pesquisa, porém essa segunda parte da pesquisa onde os fotógrafos irão produzir uma composição visual, está em andamento.

A imagem que soa

Para a primeira experimentação foram convidados três músicos que ao longo do texto serão denominados como M1, M2 e M3. O critério de escolha foi baseado em características comuns aos contextos nos quais estes estão inseridos, tais como: faixa etária entre 20 e 30 anos; formação no curso técnico da Escola de Música da UFPa - EMUFPa, graduação em andamento no curso de Licenciatura em Música da UFPa – enfatizando o fato de que todos são discentes do mesmo semestre e da mesma turma – e experiências anteriores com a composição de música instrumental.

O primeiro passo foi apresentar a obra fotográfica aos três compositores em diferentes momentos e, após este procedimento, foi solicitado aos participantes que compusessem uma

obra musical a partir dela. Vale ressaltar que, ao longo de todo o processo do experimento, não houve qualquer troca de informações entre os compositores em questão, tampouco os títulos das obras originais foram mencionados, evitando, assim, que de alguma forma viessem a interferir no processo criativo.

A primeira obraa ser descrita é a composição de M1, intitulada“Memories Off” (Figura 2). É uma peça composta na tonalidade Lá menor e possui compasso binário composto, estruturada em forma ABA. Nota-se a presença de momentos de tensão nos compassos 2 e 3, bem como repouso no 4. O mesmo acontece nos compassos de 11 a 13, com repouso em 14. Esta tensão se repete no compasso 16 servindo como anacruse para repouso no 17.Posteriormente será apresentada a música “Reflexos” (Figura 3), composição de M2, especialmente para o piano. Ainda que não possua acidentes na armadura, não segue as regras do campo harmônico de Dó maior.Disposta em forma A, sua introdução possui um ostinato rítmico-melódico executado pelas mãos direita e esquerda. Sobre ele constrói-se uma melodia sempre no registro mais agudo, com crescimento melódico proporcional à intensidade, que vai do *mp* (mezzo piano)ao *f* (forte), chegando ao ponto culminante da peça. A melodia possui a extensão de uma oitava, iniciando no Dó 3, culminando no Dó 4 e finalizando no Dó 3. A coda então é feita com o mesmo padrão rítmico da introdução.

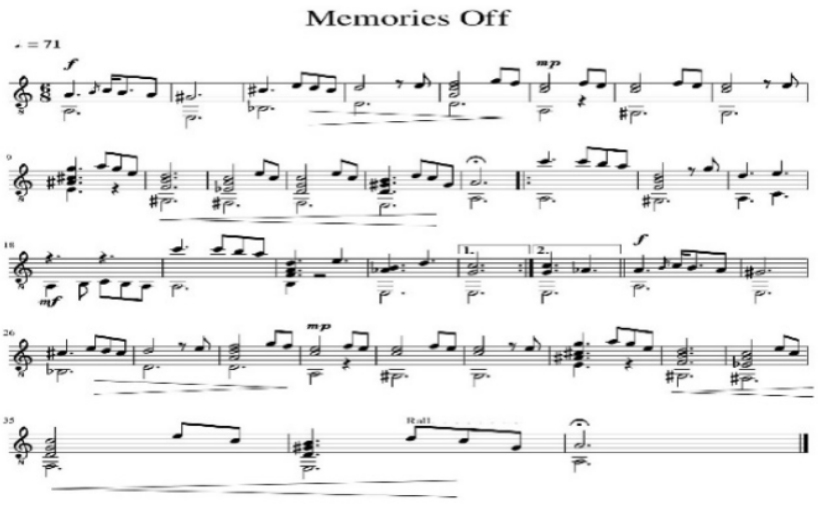


Figura 2 “*MemorisOff*” – Composição de M1.

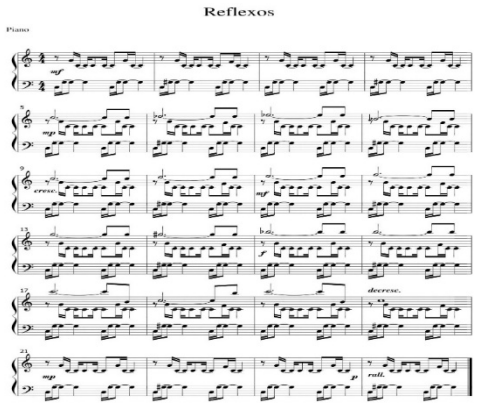


Figura 3 – “Reflexos” – Composição de M2.

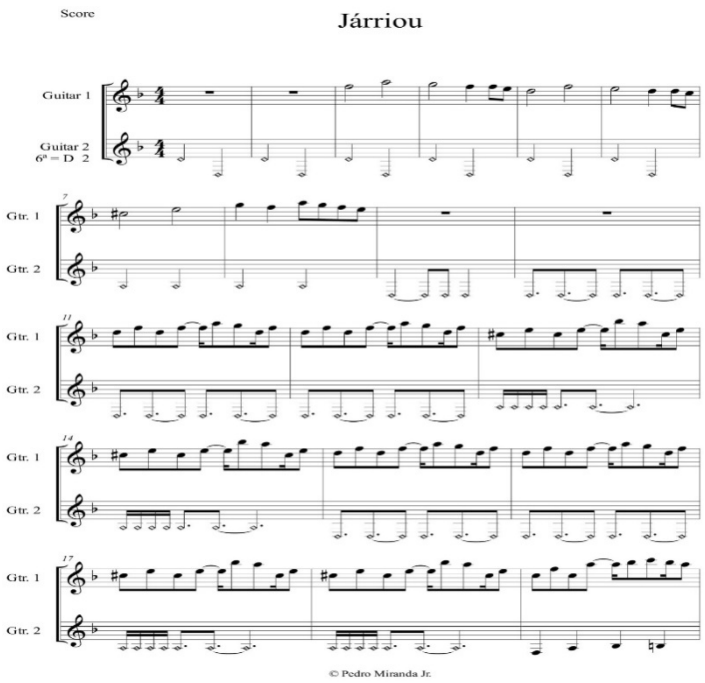


Figura 4 – “Járriou” – Trecho da Composição de M3.

A música “Járriou” (Figura 4) encontra-se na tonalidade de Ré menor, possui compasso quaternário e tem a forma ABCA’. O tema começa no compasso 3 e no compasso 8 a frase é cortada subitamente dando início a um novo ritmo. Existem alguns momentos de tensão como na primeira metade do compasso 7, com a conclusão na segunda metade; ponte para parte B (compassos 09 - 10). A parte B começa em Dm(11, 12) e tensiona nos compassos 13 e 14 para voltar ao repouso no 15 e 16 e tensionar novamente no 17 e 18. Esta obra, apesar do caráter menor, e do comentário do autor sobre a imagem lhe transmitir certa melancolia, a

música vista como obra inteira, não transmite esta característica, pelo contrário, é uma obra cheia de dinâmica e transmite certa leveza.

Posteriormente os três responderam a um questionário com cinco perguntas que objetivava uma melhor compreensão de seus processos criativos. A seguir, as questões que nortearam a análise:

1. Que ideias e sentimentos essa imagem provoca?
2. Você conseguiu compor uma música a partir dessas ideias e sensações?
3. Caso positivo, que recursos você utilizou para alcançar esse objetivo?
4. Você reconhece o lugar onde a foto foi registrada?
5. Caso positivo, de que forma esta informação interferiu em sua composição?

Como resposta à primeira pergunta, os três músicos relataram dadossemelhantes sobre o que a imagem lhes provocou. Em suas palavras, sentimentos como melancolia, nostalgia, tristeza, miséria e pobreza foram descritos. M1 e M3 fizeram uma relação com o sentimento de saudade e lembrança de tempos bons, associando alguns elementos da imagem com suas memórias de infância, como a solidão e o chão molhado. Para M2, a sensação é de miséria, como se a fotografia expressasse o retrato de um bairro ou uma comunidade que está à margem da sociedade.

A respeito da segunda pergunta, os três compositores afirmaram ter produzido suas peças intencionalmente a partir das sensações que a fotografia lhes ocasionou, com o objetivo de imprimir na música a comoção gerada pela imagem. Tal afirmação corrobora com o autor Elder Gomes da Silva, em seu artigo “Música, emoção e cultura”, quando comenta que possivelmente a estrutura e a percepção da música tenham origem no contexto e na intenção (RAMOS e ARAUJO, 2015, p. 124).

M1 relatou que, após apreciar a imagem, pensou na sensação de melancolia e, durante seu processo criativo, procurou compor em andamento lento e fazendo uso de acordes e melodias que transmitissem essas ideias melancólicas.

Com relação à terceira questão, as três respostas expressam a intenção de representação das sensações vivenciadas pelos compositores enquanto influenciados pelo registro fotográfico, uma vez que todos responderam que utilizaram como recursos a própria foto e seus sentimentos a partir dela.

Intitulada “Memories off”, do inglês “memórias desligadas” em tradução livre, a composição de M1 também se conecta diretamente com as percepções descritas pelo

compositor. A experiência deste compositor foi curiosa, pois o mesmo se propôs, a priori, a compor sem estar olhando para a fotografia no momento de criação, baseando-se apenas na memória da imagem que havia visto. De acordo com ele, este método se mostrou ineficazuma vez que, em suas palavras, “a composição não fluiu” e não foram alcançados os resultados desejados. Assim, sua decisão foi retomar o processo composicional olhando a fotografia, considerando que esta metodologia foi imprescindível para que sua experiência fosse satisfatória.

Também relacionando intimamente sua composição à fotografia proposta, M2 relata que a imagem do reflexo do homem na água foi um fator determinante para a estrutura da sua obra, bem como para seu título: “Reflexos”. Pensando assim, criou uma estrutura musical espelhada. O efeito de rotação no primeiro compasso, segundo M2, descreve sua busca pela associação a um dos elementos componentes da imagem, o banco redondo de madeira. A ausência de uma única tonalidade definida também foi explicada por M2, que relata a tentativa de usar uma melodia que não estivesse “presa”, com intuito de representar a ideia de instabilidade que a vida da pessoa fotografada lhe transmitiu.

Unindo as respostas da terceira, quarta e quinta perguntas, M3explica como a fotografia influenciou diretamente sua composição. Para o compositor, a imagem lhe traz certa familiaridade, uma vez que reconheceu o lugar onde a mesma foi registrada: o centro da cidade de Belém. Sendo assim,foram utilizados traços característicos da regionalidade, como elementos da guitarrada e do tecnobrega, bem como uma dinâmica musical que remetesse à chuva. Segundo ele, o elemento do piso molhado contido na foto é uma representação de um cenário pós-chuva da tarde na cidade. Tal fator foitambém determinantepara o título de sua obra, “Járriou”, que significa “já arriou a chuva”, termo utilizado na região.

Ainda sobre a quarta e a quinta perguntas, M1 também relatou que o lugar é familiar, porém considerou que esta informação não interferiu em seu processo de composição. Já M2 desconhece o lugar fotografado e comentou que compôs suapeça musical influenciado exclusivamente pela imagem nela contida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa faz parte da construção de um trabalho de conclusão de curso e está em andamento.Tem como objetivo geral, relacionar os processos criativos entre a fotografia e a música. A partir de um experimento feito com músicos e a fotógrafa foi estimulada a composição de obras musicais inspiradas em uma obra fotográfica. Ao longo do

experimento proposto neste trabalho, os músicos envolvidos na pesquisa interpretaram uma imagem a partir de suas experiências e compuseram uma peça inédita a partir desta. O processo inverso também será proposto aos fotógrafos, que farão suas peças inspirados em uma música.

Baseada nos estudos propostos pela Etnomusicologia, esta pesquisa concluiu que a relação interarte não só se faz presente no processo criativo do artista, como também provoca sua inspiração. Como ser social, o compositor se utiliza de suas vivências e experiências para expressar ideias, pensamentos e sensações através de sua arte.

Durante e após o processo de análise, conclui-se que uma relação interartes é possível no procedimento composicional, uma vez que todos os artistas envolvidos conseguiram colocar em prática a arte da composição, influenciados e/ou inspirados pelas obras originais em linguagem distinta.

REFERÊNCIAS

BÉHAGUE, Gerard. Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical. **Art** 19 (ago.), pp. 5-17, 1992.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle; London: University of Washington Press, 1973.

BOHUMIL, Med. **Teoria da Música.** 5ed. Brasília: Musimed, 1996.

CAMERON, Julian. **O caminho do artista**. Rio de Janeiro: Sextame, 2017.

FRAYZE, João; MORENO, Maria e PRÍAMO, Luís. **Os sonhos de Grete Stern**: Fotomontagens. São Paulo: Museu Lasar Segall/Imprensa Oficial, 2009.

MUSZKAT, M.; CORREIA, C.M.F. e CAMPOS, S.M. Música e Neurociências.**Revista de. Neurociências** 8(2): 70-75, 2000.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PANISSON, L. **Fotografia de moda**: a composição fotográfica. São Paulo: CEUNSP, 2017. Disponível em: http://lupanisson.com.br/site/wp-content/uploads/2017/10/fm_aula6.pdf.

PELLON, B. A teoria do contorno no estudo da emoção em música. In: Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 4, 2008, São Paulo. **Anais**... São Paulo: Paulistana, 2008, p. 104.

PAHLEN,Kurt. **História Universal Da Música**. São Paulo: Ed. Edições melhores momentos, 1964.

RAMOS, D. e ARAUJO, R. (Orgs.).**Estudos sobre motivação e emoção em cognição musical.** Curitiba: UFPR, 2015.

SALKELD, Richard. **Como ler uma fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

SANTELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

SCHAFER, Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.

SHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical.** 3ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

VOLLI, Ugo. **Manual da Semiótica**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

INSTALAÇÃO CENÁRIO OU CENÁRIO INSTALAÇÃO: PROXIMIDADES

Neder Roberto Charone*

RESUMO

Este artigo reflete sobra a pratica teatral na criação de espaços cenográficos com a finalidade de dar suporte/ambiente aos textos teatrais montados no Coletivo Casa da Atriz nos anos de 2012, 2013 e 2014. Essas práticas tiveram bases conceituais da compreensão do que seja uma instalação no campo das artes visuais e a sua aproximação da cenografia, no seu sentido mais amplo e universal. Com bases em Brook (sd), Gaulme (1985), Del Nero (2009) e O`Doherty (2002), Kyriakakis (sd) e Bachelard (2002) apresento significações para seu uso, sua construção e os fundamentos que geraram a sua criação enquanto proposta artística para o que denomino de instalação cênica.

Palavras-chave: Instalação. Teatro. Cenografia. Penetráveis.

ABSTRACT

This article reflects on the theatrical practice in the creation of scenographic spaces with the purpose of giving support / environment to the theatrical texts assembled in the Collective House of the Actress in the years of 2012, 2013 and 2014. These practices had conceptual bases of the understanding of an installation In the field of visual arts and its approximation of scenography in its broadest and most universal sense.Based on Brook (sd), Gaulme (1985), Del Nero (2009) and O`Doherty (2002), Kyriakakis (sd) present meanings for its use, its construction and the foundations that generated its creation as an artistic proposal for What I call the scenic installation.
Key-words: Installation. Theater. Scenography. Penetrable.

1-O ESTADO DA QUESTÃO

Vivemos em ambientes construídos intencionalmente e que certamente nos dá personalidade e que caracteriza nosso comportamento, na direção de que o meio ambiente provoca o homem e este personaliza o seu espaço vivencial.

Tendo esta reflexão como ponto de partida, o objetivo da presente proposta é buscar compreender as unidades e idiossincrasias possíveis/existentes entre uma cenografia teatral e as instalações em artes visuais surgidas na segunda metade do século XX, tendo como lócus, o Coletivo Casa da Atriz, que utiliza e emprega o espaço habitacional residencial como espaço cênico, seguindo um movimento atitudinal por alguns membros da classe teatral em Belém do Pará, no uso de porões, garagens e salas de residências como espaço do teatro personificado e autoral.

Nas atividades de arquiteto, aquele profissional que pensa a morada do homem, muitas vezes a preocupação com o ambiente que o envolveria, levou-me a pensar em elementos

*Professor Adjunto III do ICA/UFPa, artista plástico, carnavalesco, cenógrafo e figurinista, Mestre em Educação, Doutorando em Artes

além daqueles estruturais da construção e funcionalidade dos espaços, para em outra direção apor objetos, cores, e adereços que provocassem o seu bem estar, o repouso e o êxtase em seu cotidiano daquele que usaria o espaço. Desde muito tempo, o emprego da decoração interior deixa claro o nível social e cultural de seu morador quanto a escolha de objetos, que as vezes sem utilidades funcionais e nem práticos transforma esse espaço em um cenário.

Por outro lado, em qualquer ambiente em que estejamos há uma configuração espacial que motiva e lhe dá um caráter especifico. Da mesma maneira quando vamos ao shopping ver as vitrines das lojas, a um casamento, vemos um filme, ou assistimos um programa de TV, e mesmo em shows, e algumas festas temáticas, essa ambientação se faz presente no sentido de identificação desse espaço através de tema aliado a sua função. O espaço tridimensional trabalhado intencionalmente se torna uma espécie de "cena".

Há uma fronteira frágil entre a forma e função, para a compreensão do que seja uma decoração de interior de uma casa e uma cenografia para o espetáculo. Entenda-se aqui que quando falo *forma* refere-se á maneira, ao modo de construir e suas técnicas; enquanto que *função* é sua adequação, sua e empregabilidade, seu "consumo", sua finalidade, pois no âmbito das artes, a forma sempre diz respeito ao modo de construção e como são empregados os elementos da linguagem visual, sonora, cênica ou outra, ou seja, quer dizer técnica (tekné).

A decoração diz respeito ao cotidiano do ser humano que a habita, com suas memórias, lembranças e utilidades por toda a sua vida enquanto que a cenografia tem sua existência predita para drama teatral, num tempo determinado e fictício. Ambas construídas num espaço tridimensional. Não será a nossa casa, nosso espaço cênico onde desenvolvemos o nosso drama cotidiano? E não nos damos conta...

A historia da arquitetura teatral como a historia da arte-teatro esta ligada a arquitetura enquanto construção do abrigo – (*lócus)* e a sua finalidade ao teatro enquanto jogo (faz de

conta) e que no principio não havia “ambiente”, não havia uma cena pensada pois era ao ar livre e a cenografia como a conhecemos nasce de um desenho na tenda onde os atores se vestiam, e chamada de *skene*. Desse desenho grafado, unido ao espaço enquanto função de ambientação nasce a palavra *skenographein* – cenografia. (e daí seu questionamento para ser o espaço para as ações.)

Enquanto construção e fazendo parte da historia da arquitetura, o espaço teatro a principio era aberto, transformando os acidentes geográficos e dessa intervenção fazendo sua integração com a paisagem. Depois a encenação ganha as ruas encima de carroças, volta a se fechar em si mesmo dentro das igrejas e conventos, recebendo motivos decorativos, cobertura e espaços seletivos destinados as classes sociais. Nasce o edifício teatro - uma construção especifica ajustada à suas funções, obra arquitetônica com partido geral, programa de necessidades e forma espacial interna característica, de teto alto, fossos e forros, caixas de ecos, passagens misteriosas, cortinas, panadas e traquitanas para construir máquina para os deuses, no dizer de Del Nero. (2009). Quando do seu envolvimento pelo edifício, o espaço cênico, o ambiente da cena recebe elementos na busca de dar maior veracidade a interpretação do ator e ao texto por ele recitado. Dos painéis pintados que deslizavam, aos elementos móveis de forma prismática, passando pelos telões pintados, tão usados na cena brasileira a utilização de esquemas criativos durantes séculos podiam ter caráter naturalista, simbolista, surrealista e até ‘abstrato’- a cenografia vem servindo de instrumento, projetando um espaço dramático num determinado tempo ou respondendo as teorias e filosofias de alguns diretores como Appia, Artaud, Craig dentre outros. (Del Nero,2008). Da mesma forma, a arquitetura de interior, se alterou com a filosofia da Escola da Bauhaus, a partir de conceituações para a forma e função, visando praticidade e uso, eliminado as aderências de caráter decorativo.

A cenografia enquanto produto final de uma ação criativa se expandiu nas atividades que pedem uma ambientação induzida e que solicita uma certa intervenção num espaço determinado. Pode ser uma vitrine de loja, uma entrada de edifício com proporções consideráveis e cujo espaço precisa ser ocupado; o pé direto alto de um vão comercial ou publico que existe vazio, e precisa ser ocupados por elementos que lhe dêem uma visibilidade – ai podemos dizer que já é uma cenografia, pois suas proporções ultrapassam a dimensão utilitária, ou seja, suas dimensões monumentais que ultrapassam aquela dimensão antropológica –aquelas próximas aos do corpo humano Muitas exposições temáticas realizadas por museus buscam na ambientação cenográfica instalada, o grande apelo publicitário e visual. Da finalidade de exibição de objetos à interação com os movimentos cotidianos do homem, o processo de ocupação de um lócus muda de significação diante da intenção de usos desse espaço.

Mas a cenografia, com a mudança de paradigma para as artes na contemporaneidade, recebe contribuições de caráter mais conceitual que operacional. Ou seja, enquanto no século passado a técnica e a representação da forma concentravam na percepção do mundo, hoje em muitos momentos é a idéia que sustenta a ação artística.

2- Maneiras de pensar o espaço cênico.

A Cenografia é a composição que ordena visualidade do espetáculo junto com figurino e a luz de maneira a dar identidade a encenação de qualquer gênero cênico alem de ser uma maneira de organizar esse espaço. Mas a busca para uma representação no espaço tridimensional, a cenografia trabalhou na direção de uma linguagem gráfica para uma representação de caráter realista com ênfase na representação perspéctica enquanto ilusão ótica de profundidade no espaço. Mas essa assertiva tem por bases a busca da ordenação do lugar teatral: o lugar de onde o espectador vê o ator, como se o placo fosse uma janela para um outro mundo onírico.

Muito desse ato enquanto criação visual foi influenciada pelos princípios espaciais, estéticos, formais e filosóficos com base nos períodos conhecidos da historia da Arte e ate nos movimentos de vanguarda do inicio do século XIX, que subsidiou a criação de cenários de caráter expressionista, dadaístas e ate cubistas. A cenografia que antes existia como elemento decorativo, deixou de ter essa função e passou a ser pensada integrada ao movimento do ator e como justificativa das ações ditas no texto. A cenografia se configurou como o espaço habitado pelo ator (Mantovani.1989).

As soluções gráficos-visuais tem por base a perspectiva com um ponto de fuga grafado no fundo do palco a planos verticais paralelos a boca de cena, na maioria das vezes fixos e sem ligação com a trama encenada numa tentativa de inserir o ator numa dimensão do mundo real. Mas há também aquele espaço “despido” dessa indução e que apresenta apenas objetos cênicos que conduzem o espectador a trama do espetáculo. Em outras situações a de ser uma extensão do ator, semelhante ao que acontecia no inicio dos tempos gregos.

Para a execução do cenário quando pensado como extensão do ator, aquele tem por base a pesquisa histórica na busca de veracidade quanto a elementos e modelos que retratem a época do texto. No ultimo quarto do século XIX, com a proposta de aproximação do texto encenado da realidade, há um certo naturalismo empregado na construção do cenário, mas não como “representação”, porem o de ser um ambiente de fácil identificação pelo espectador, a partir daquele em que ele vive seu cotidiano. Isso solicita do cenógrafo outras habilidades como conhecer a historia da humanidade e do teatro, desenho, e técnicas artísticas para transpor para a cena, uma realidade de fácil reconhecimento. O cenário não representa, ele é o ambiente (Mantovani,1989).O desenvolvimento do espaço cenográfico perpassa pelo realista, simbólico e ate “abstrato”, despojado de materialidade, onde a luz se presentifica, supondo a existência dos objetos da cena.

Ao considerar que a Arte é filha do seu tempo, o teatro também reflete essa atitude social e no inicio do século XX, com tantos progressos científicos, industriais e sociais. Essa modernização é contemporânea ao movimento Construtivista (russo) nas artes visuais que valorizava a velocidade, a energia elétrica e os confortos da sociedade industrial comum a toda a civilização. Essa visão de “limpeza” do espaço, da forma dos objetos, de como eram pensados, estes perderam a carga decorativa excessiva por um “desenho” mais limpo visualmente, reforçando seu caráter pratico e utilitário justificando sua função no espetáculo encenado.

Numa outra direção, o espaço cênico deixa seu espaço predito na planta arquitetônica do edifício para envolver o espectador, derrubando a quarta parede (1) e buscar outros lugares

desse edifício como um possível lugar da cena, considerando a plateia como um participante do elenco, como talvez um "extra" ou mesmo coadjuvante do texto encenado. Percebe- se a diluição da *caixa preta* (2) na mesma direção de que nas artes visuais, no inicio do século XX, dessacralisa o espaço da galeria e o receptor das obras de arte para tornar-se componente da obra artística, e senão a própria obra no caso de

- A quarta parede é considerada o espaço/limite entre a boca de cena e a plateia
- Entenda-se aqui por caixa preta o espaço do palco determinado pelos planos verticais laterais e de fundo, comumente em tecido preto originário do palco italiano.

Oiticica. Essa atitude são percebidas em montagens no Brasil em textos nacionais onde o mais explicito para esse exemplo foras as montagens para o *Rei da Vela* (1967) *O Balcão* (1970) Com a mudança de paradigma para o espaço cênico, este migra para espaços de caráter experimental

3- Eu, arquiteto cenografado

> Existem três tipos de cenários: os trágicos, os cômicos e os satíricos. E são tratados com grande diferença. O cenário trágico é construído com colunas, fendimentos, estátuas e outros elementos que pertencem ao palácio real. Cenas cômicas retratam casas particulares e longas salas com janelas, como nas casas. Cenas satíricas são decoradas com arvores, grutas, colinas e outros elementos rústicos, à maneia de uma paisagem pintada. (Del Nero, *apud* Vitruvio.2009.p.143)

Fazer cenografia foi uma extensão da arquitetura pela compreensão do espaço tridimensional. Com bases nesses conhecimentos e tendo a habilidade para o desenho, este foi sempre a minha forma de comunicar a ideia proposta e compreendida para a cenografia.

Em alguns espetáculo, as bases conceituais e visuais foi a historia da arte como ponto de partida da pesquisa e quando o texto solicitava ou permitia essa aproximação. Uma dessas experiências aponto a criação de elementos cênicos para o balé do Grupo coreográfico da UFPa. Dirigido por Eni Correa, o '*Santo Inquérito*" nos anos 70 do século passado e considerando as características do espetáculo – balé; os movimentos são bem mais largos e extensos e a proposição de usar elementos suspensos e de dimensões maiores que humanas aproximou de uma feição surrealista - isso através do desenho distorcido na forma da cadeira, do oratório e do genuflexório usados como elementos sígnicos da trama, ainda dento da espacialidade da caixa preta. Quanto as cores, eram pintados em tons terrosos em correspondendo aos tecidos crus usados nos figurinos.

Outra criação foi para os elementos cenográficos para o *Dom Chicote Mula-manca e seu criado Zé Chupança* de Oscar Vonn Pful (1978) com montagem do Grupo Experiência. Como a característica do espetáculo era uma caminhada, a proposição era a criação de objetos cênicos manipulados pelos atores. Duas criações foram marcantes nesse pensamento: a cena das bruxas, que vestiam grandes capas com capuz e o banco com roda de bicicleta de Duchamp, só que as rodas tinham os pedais para dar a função de fiador e a cena da luta de

Dom Chicote com os moinhos onde usei formas de cata ventos ligados entre si por correntes de bicicletas e outras traquitanas, que desciam do teto do palco e eram vistas em seu movimento, provocados por contra-regra fora de cena. (*objetos)*

Para a montagem do *Pequeno Príncipe* pelo Grupo Infanto-Juvenil da Escola de Teatro e Dança da UFPA,em 1982 o texto era uma releitura, e a proposição era um único objeto em cena – uma asa de avião sustentada por cavaletes no espaço/palco limpo de outros adereços. Um objeto cinza (metal) sob uma superfície amarela claro (areia) sugerido pela iluminação. Nesta criação não havia "limite" de cena isto é, poderia ser encenada/instalada em palco italiano e/ou arena.

4 - Meu campo de investigação: o coletivo CASA DA ATRIZ.

O Paradigma contemporâneo para *o fazer* teatro busca uma compreensão entre o voce estar ator vivenciando situações do cotidiano ou próximas dele, não se esquecendo da *possuição* do ator pela personagem – aqueles princípios eternos da interpretação, sem esquecer que é humano e não mascarar-se na personagem. Essa compreensão aponta direção para a utilização das propostas cênicas para a Casa: os gestos não extremados, a voz em timbre coloquial pela proximidade da plateia, que sem querer se insere no texto interpretado. Essa proximidade integra o espectador na interpretação, no contexto da cena.

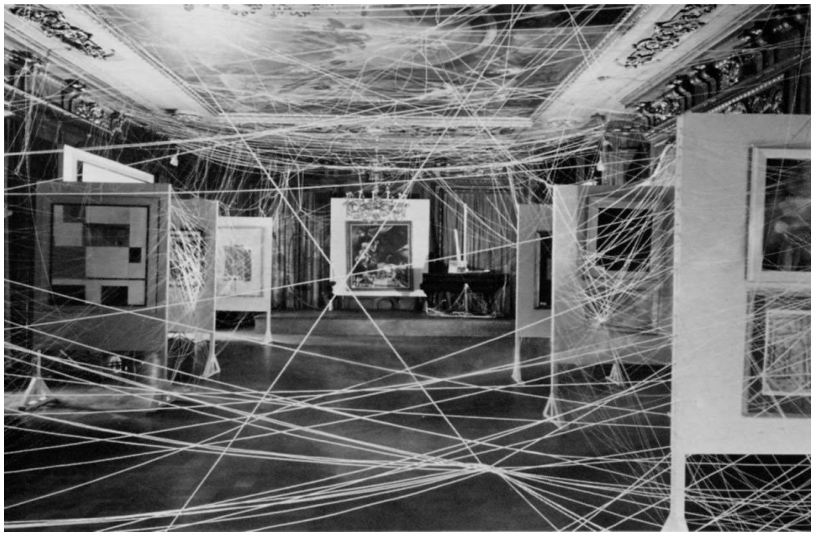
O espaço a ser ocupado, uma casa, reflito com base em Bachelard ao denominar de *topofilia* a valoração humana dada ao espaço de posse, aos espaços proibidos a forças adversas e também aqueles espaços amados, que comportando varias matizes poéticas dizendo serem *espaços louvados* – que não pode ficar indiferente, obrigando-o a ser vívido em toda a sua potencialidade porem com parcialidade da imaginação criadora, tendo como regra o equilíbrio com o espaço maior exterior da casa, não esquecendo a sua função primordial quem é a de proteger o homem e sua alma.

Um dos princípios a serem empregados na execução da cenografia é considerar a casa como objeto e que diga de fatos e expressões, que são inerentes a sua finalidade de habitar, ou seja salas, passagens, janelas etc.. e dentro dela, a proporção e escala que compreendo como a dimensão a ser desenvolvida levando-se em consideração o tamanho humano e a sua relação com espaço na qual estará contido. A casa nesse momento abriga o devaneio para ser desfrutado durante a encenação.

Com bases no sensorial do espaço residencial transformado em espaço de devaneio, o outro universo da encenação; crio uma escala para a dimensão dos elementos cênicos tendo por base a altura humana tida como média 1.80m, a dimensão dos braço abertos na horizontal e a abertura de pernas que é entre 090 a 1.0 metro, semelhante ao esquema de Leonardo da Vince. Quando às direções estéticas são as considerações publicadas por O´Doherty, ao tecer comentário sobre o interior/espaço da galeria de exposições, tida como um cubo branco e as suas relações com a obra de arte e o espectador - isso como proposição para a construção do pensamento cenográfico.

A instalação (*krafts)* é uma manifestação artística que se caracteriza por ter objetos remontada em outro ambiente – ou seja é um ambiente construído e interferido. Este termo vem sendo empregado nas artes visuais desde os anos 1960 e no inicio deste século vem sendo uma manifestação presente nas exposições individuais e coletivas, assumindo uma forma de expressão contemporânea, inclusive com o emprego de outras mídias como o som, recursos táteis, olfativos, térmicos e aqueles que solicitam a participação do espectador.

Desse pensamento surgem ruídos em discernir os limites entre arte ambiental, assemblage e instalações e o espaço cenográfico diante dos limites frágeis entre a proposição e a fruição. Esse incomodo surge ao saber que na historia da arte , aquilo que temos hoje como instalação, apareceu em 1919 quando Marcel Duchamp (19887/1968) na exposições surrealistas, em Nova York em 1938, cobre todo o teto de sala de exposição com 1.200 sacos de carvão e não as paredes que buscam uma relação proximal com o observador. Em outro momento, 1942, Duchamp fecha o espaço da exposição com os quadros já postos com barbantes – esta atitude definida como intervenção no espaço.



Instalação de Douchamp

Kurt Schwitters (1887/1948) em 1919 interfere no espaço alterando seus volumes e planos na obra *Merzbau* criando outra percepção dele e que para a sua apreensão/percepção é necessário adentrar, percorre-lo, passar por entre planos e volumes, e sentir-se envolvido pela criação. Aqui a percepção de microcosmo qual estavamos educados a recepcionar a obra de arte, agora ela se torna macro e somos envolvidos por ela.

A instalação é uma maneira de expressão artística nas artes visuais que procura interferir num espaço ou uma cena no qual os objetos e seus componentes modelam o espaço e também provocam a interação com o espectador, inclusive alterando seu ponto de vista – o espectador para ter a percepção do todo deve adentrar e/ou interagir com o espaço. Por isso a instalação artística permite uma infindável possibilidades de matérias e suportes.

No universo artístico brasileiro Lygia Pape(1921/2004) e Cildo Meireles(1948) tiveram o espaço como receptor de suas instalações alterando o ambiente e mesmo para que a obra se concretize, solicita a corporeidade do espectador como no caso dos penetraveis , teias e ninhos propostas por Helio Oiticica (1937/1980).

Cildo Meireles- desvio para o vermelho; impregnação,entorno,desvio (1967)

No dizer de Kyriakakis, em meados de 1960

> os termos “assemblage” e “enviroment” foram mais comumente utilizados para descrever trabalhos nos quais o artista utilizava, e organizava uma série de materiais em função de um espaço determinado .... A montagem ainda é pertinente para nosso entendimento sobre o papel que o espaço ocupa na instalação contemporânea. (sd)

Penetravel Tropicalia.Oiticica, 1967

Nesse pensamento percebe-se que, a compreensão para a palavra "instalação" representava apenas sobre o modo de como a exposição era montada e sobre como ela dialogava com o espaço que a abrigava. Essa citação justifica as minhas criações pelo fato delas não seguirem os princípios preditos para a cenografia discutidos anteriormente nessa reflexão ou seja a busca de uma realidade, ainda ligada ao mundo real. – por dois motivos importantes: a proposição de se fazer teatro experimental no aspecto relacional ator/platéia, e outras possibilidade de criação volumétrica num espaço diferenciado (a caixa preta), numa proporção humana.

Ponto focal da reflexão desse estudo, dentre toda a dramaturgia do espetáculo é a relação de comunicação e expressão que os volumes no espaço estabelecem com o ator e estas com o publico, numa tentativa de redimensionar a realidade compreendida e por ser, dentro do espaço da casa da atriz, a possibilidade de ser uma instalação/penetrável seguindo na conceituação de Moraes ao afirmar que a

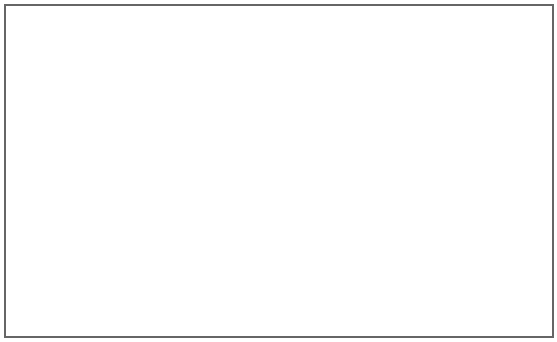
> instalação é pensada para um espaço especifico e a estrutura de arranjo pode ser modificada em função dos diferentes locais. È um conceito que se desenvolve no espaço (desvio para o vermelho – de Cildo Meireles), as vezes estruturando-se como uma narrativa, outras vezes assumindo uma caráter cenográfico, os objetos como protagonistas. Pode ser um penetrável (Tropicália, de Helio Oiticica) pedindo ao espectador que o percorrer ou dele participe. (1999, p.227).

6- Interrelacionando os conceitos com a realidade espacial experimentada;

Nas experimentações no Coletivo Casa da Atriz, há mudança de espaço, local e proposição em fazer teatro fora da convenção espacial, naquele sentido de ter-se a caixa preta ilusória e com uma direção no campo da visualização dos elementos cênicos – a linha reta que ordena a visão do espectador para a cena.

espectador/platéia ---------- > palco/cenário

As bases de concepção para a cenografia de que, a ambientação induzida pode estar unida ao conceito de instalação nas artes visuais, as criações executadas para o coletivo “a casa da atriz” partiu do principio da polilateralidade, e múltiplo ponto-de- vista pelo espaço a ela destinado ser retangular de 6,80m x 4,60m , e a perspectiva visual da “plateia” se num ângulo de 180°



Quadro 1: campo de visão do espectador

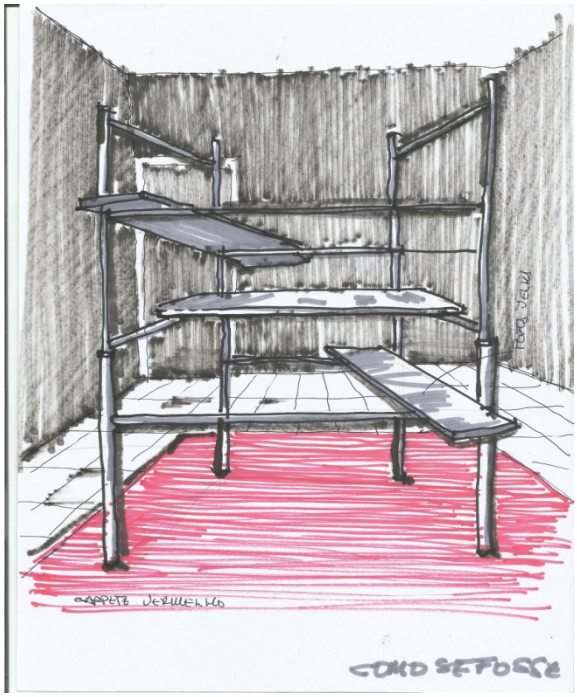
Ao contrario do esquema espectador/plateia ←→ palco /cenário e no ato da busca por um assento, o espectador penetra na instalação posta, dentro do proposto por Oiticica para seus penetráveis na composição harmônica, onde o ator é o elemento vivo e o cenário o espaço a ser ocupado por ele (Appia/Oiticica).

EXPERIENCIA 01 – COMO SE FOSSE...

Na composição para o espetáculo *Como se fosse* de 2008, a dentre as proposições de espaço oferecida a direção, optou-se por uma de instalação central com andaimes de ferro para construção com tábuas que dessem bases para as cenas. A utilização de elementos vazados permitia essa plurivisão pelo espectador a todos os ângulos do espaço cênico. O primeiro pensamento foi tratar o espaço nos princípios do palco italiano, ou seja o olhar em uma única direção, porem o principio norteador do espaço da Casa da Atriz e fundamentalmente , a experimentação espacial através da ruptura desse pensar – não que não haja montagens que esse principio não seja empregado. Há sim.

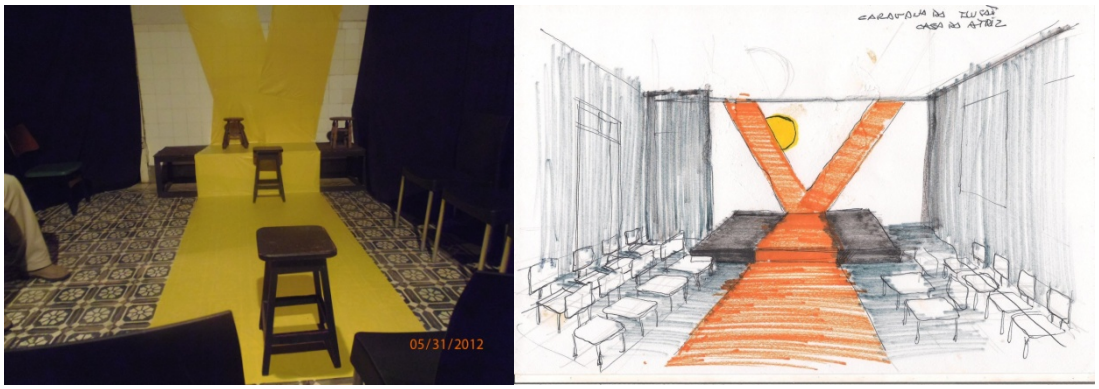
A interferência nos planos verticais das paredes laterais cobertas por azulejos brancos aplicou-se grafitos de rachaduras e o piso de ladrilhos hidráulicos estampados com desenhos geométricos, foi anulado por uma forração preta e fosca com a proposição de anular a confusão visual provocado pelas linhas do desenho do chão mais as “linhas” das hastes dos andaimes. Além de inserir na proposta cênica o objeto domestico de lavatório Para ter-se acesso a instalação os atores e contra-regras e alguns espectadores deveriam passar por dentro dele. Eis a proposição para o espaço na linha dos penetráeis. A composição final foi a de instalar os andaimes no centro do espaço de maneira a promover um a linha de visão

polidirecional onde os atores estariam se movimentando para cima e abaixo no sentido do esquema abaixo.



EXPERIENCIA 2 – CARAVANA DA ILUSÂO.

O principio do palco italiano foi empregado na ambientação para a *Caravana da Ilusão* cuja ação se desenrolava no agreste brasileiro e a direção possuía uma movimentação num sentido longitudinal, ou seja, a movimentação dos atores acontecia da entrada para o "fundo" da sala.



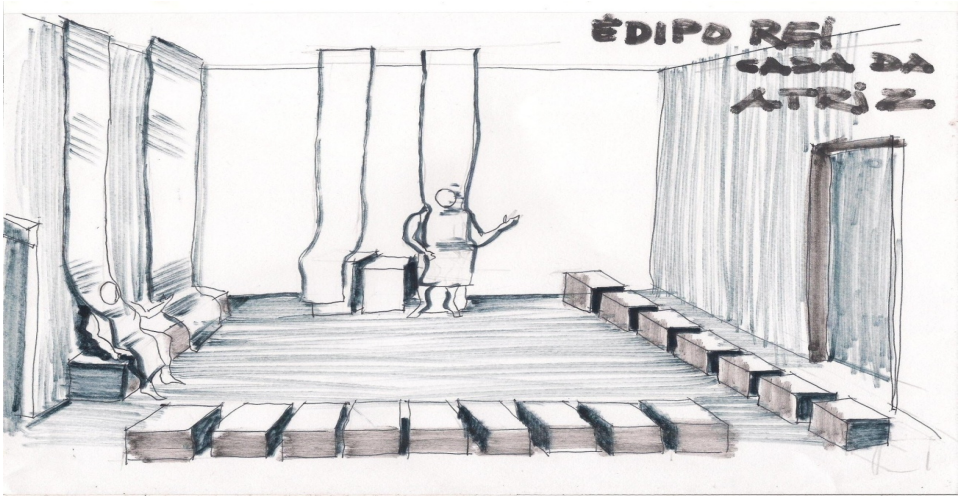
Espaço ocupado (foto e desenho do autor)

A ocupação visual buscou-se a instalação de um grande Y no sentido simbólico do caminho ate a sua bifurcação, onde acontecia o desfecho da trama. No meio desse Y, um meio circulo - sol. A sala foi despojada de alguns elementos utilitários como o lustre de cristal. Havia um tablado de 1.2x 2.4 m coberto com carpete preto que fazia contraste com a faixa laranja que subia pela parede frontal. A composição foi alto contraste – preto/laranja.

Espaço ocupado durante a leitura dramática. foto do autor.2012

Nessa proposição percebo que há um envolvimento do espaço na direção dos penetráveis de Helio Oiticica, onde o espaço se transmuta, e apresenta com possibilidades de leitura e interpretação. O preto foi para anular os acidentes do espaço como janelas e portas e o foco branco n plano de fundo busca a iluminação frontal como ato de reforçar a luminosidade do ambiente natural citado no texto.

EXPERIENCIA 3= ÉDIPO REI



Proposta para Edipo Rei. 2012

A proposta para a ambientação para *Édipo Rei* foram os penetráveis de Oiticica. Na sua conceituação, a obra deveria ter uma vida e suporte que não os óbvios das artes visuais, principalmente as de principio tridimensional e volumétrico nas quais a participação e interferência do espectador não mais passiva, porem dinâmica e continua para a existência da obra. Ai surge a idéia dos penetráveis ao lembrar quando ele fala numa escrita visual, sobre o *" Ovo"* de Ligia Pape; obra de 1968 que a artista define como " um cubo coberto com uma superficie macia onde a pessoa entra, rompe e 'nasce'" (Rivera, 2012.p96). O ator e seu corpo compõem a dinâmica da espacialidade.

O trecho escrito por Oiticica :

o OVO-corpo-ambiente dentro = AMBIENTE

FORA identifica o

Deslocamento do corpo com seu AMBIENTE AO

ALCANCE

DO CORPO com o AMBIENTE INFINITO que

ABARCA AS INFINITAS POSSIBILIDADES DE

DESLOCAMENTO DESSE CORPO. (Rivera, 2012.p97)

Para leitura do texto milenar, optei por trabalhar no espaço branco como fundo, inclusive na maquilagem dos atores deixando os olhos desenhados com bastante destaque por achar que esse seria um elemento do corpo do ator/leitor simbólico do tema. O branco veio nas empanadas que cobriam as quatro paredes, inclusive cobrindo os cubos que serviriam de assento para eles.

O espaço foi esquematizado alocando os atores/leitores encostados nas paredes laterais de maior dimensão, em oposição frontal o grupo da realeza e os acusadores, todos sentados em plano mais elevado enquanto que a plateia serviria como outros presentes em um tribunal, sentavam na sequência deles e nas outras laterais.

Como o espaço tem altura considerável do piso ate o teto, e a isso se chama de pé-direito, precisei ocupar esse vazio, e então despendi tiras de papel branco desde o teto e envolvendo o corpo do ator/leitor, deixando abertura para a passagem da cabeça que comporia a instalação com seu corpo tendo o rosto pintado de branco e os olhos delineados em preto e que seriam borrados na ultima cena – justificando a cena trágica de Edipo. As alterações do espaço com a anulação dos acidentes, que indo na direção do que Shwaters fez enquanto proposta do marzebaus.

EXPERIENCIA 4- ARLEQUIM SENHOR.....

Para o Arlequim e seus senhores os elementos visuais deixaram as paredes como suporte da ambientação e foram deixado à mostra os acidentes existentes nos espaço num sentido de integração. Pensou-se numa galeria de retratos com suas molduras que “falavam” ou melhor, liam o texto e no decorrer da leitura, a direção permitiu que eles interagissem com o ator que estava ao seu lado inclusive com gestos. Para a identificação das personagens foram criados elementos de adereços que os identificassem em suas personalidades, além da etiqueta de identificação ficando entre o caricato e a comedie-de- l´art.

Esse principio partiu de uma aproximação com o conceito de Penetrável”, articulado por Helio Oiticica, para o que conhecemos por instalação, termo utilizado para um espaço labiríntico, no qual o espectador ao passar por ele tem outra sensações, alem da experiência visual Não é uma obra de arte para ser apenas observada, sua proposição é ser vivenciada - através das sensações corpóreas o indivíduo, toma consciência de si enquanto indivíduo; em seguida percebe seu lugar na sociedade em contraste como a personagem age. O seu penetrável mais famoso é o Tropicália, de 1967 mostrado na ´pagina anterior.

Conjunto de atores em cena (fotos do autor)

Concluindo o pensamento

A Arte contemporânea aconselha ao observador/espectador se desprender das obviedades que são atribuídas aos objetos. Ela oferece um esfacelamento das coisas da vida, desfiando e propondo para novas possibilidades, através de um olhar sem pré-conceitos porem, cheio de objetivos, construído de compreensão para com o material e sua finalidade.

A Arquitetura de interior busca "acalmar" o homem em seu espaço intimo trazendo-lhe praticidade, que foi o que sugeriu a Escola da Bauhaus tirando tudo o que é supérfluo nos componentes do espaço habitacional. No entanto, as artes plásticas e visuais deixaram de representar o mundo para dar existência e corporeidade as ideias – ou seja ser coisas no mundo. Aqui, a posse do espaço, quer ele plano, bidimensional ou tridimensional são ocupados por instalações de formas e cores, alterando-lhe sua existência no objetivo de outra intenção que não a sua original. Não há mais limites e fronteiras entre as formas de expressões – uma criatividade hibrida tanto das expressões como dos matérias e conceitos que as sustentam, fundem-se para a concretização da ideia. Na cenografia, esta idealização dá o espaço ao teatro numa aproximação dos conceitos das manifestações contemporâneas das artes visais como instalação e penetráveis, com o conceito de arquitetura, enquanto máquina de morar, mesmo que seja este morar/ permanecer pelo tempo somente da encenação.

Para a fruição da criação artística contemporânea, se faz necessário aliar a sensibilidade pessoal do observador, através do seu exercício de vivência e observação, provocando sua imersão no universo do texto encenado, em cujo espaço sem separações ente ator/espectador – vai em direção ao sentido que os penetráveis e instalações solicitam - da participação do fruidor para que sua finalidade se complete; numa via de mão dupla enquanto cenário, apoia o ator , e enquanto instalação por sua interação/alteração com o espaço onde foi montado, e a participação do espectador dentro do cenário.

Bibliografia

ASSIS. Wagner de. Marcos Flaksman – Universos Paralelos. São Paulo; Imprensa Oficial, do Estado de São Paulo,2010

BACHERALD.Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo. Martins Editora 2008.

DEL NERO. Cyro. Cenografia, uma breve visita. São Paulo; Ed.Claridade, 2008.

_____ . Maquina para os Deuses. Anotações de um cenógrafo e o discurso da Cenografia.São Paulo;Edições SENAC/SP,2009.

GAULME. Jacques. Architectures Scènographiques et Decors de Theatre. Paris; Editions Magnard,1985.

KYRIAKAKIS. Georgia. tradução não oficial " Instalation Art"Ed. Thames and Hudson Ltda.1996.

MANTOVANI. Anna. Cenografia. São Paulo; Editora Àtica,1989.

MORAES. Frederico. O Campo Tridimensional: Esculturas, Relevos, Objetos e Instalações, in Tridimensionalidade: Arte Brasileira do Século XX.São Paulo: Itau Cultual:Cosac &Naif, 1999.

O`DOHERTY. Brian. No Interior do Cubo Branco – a ideologia do espaço da arte. São Paulo; Ed. Martins Fontes, 2002.

RIVERA.Tania. Helio Oiticica e a arquitetura do sujeito. Niteroi; Editora da UFF; 2012.

TADESCO. Elaine. Instalação :campo de relação. Texto/curso Especialização em Ensino de Arte .Centro Universitario FEEVALE,2004. Obtido em HTTP:// 14 deze2015.elainet@feevale.br.Apreendido

AFETO: O CICLO DO AMOR EM DEVANEIOS TRANSVERSAIS ENTRE A POÉTICA PESSOAL E A DRAMATURGIA DO ATOR.

Autor: Paulo César Sousa Dos Santos Junior[368]

Orientador: Paulo Roberto Santana Furtado[369]

RESUMO

Esteartigo é um memorial descritivo do processo de criação da cena "AFETO: amor fervente en(tre) trânsito ordinário" construído como parte da avaliação da disciplina "Dramaturgia do Ator" do curso Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Pará, no ano de 2017.Partimos de atravessamentos sobre os estudos de Gaston Bachelard no livro "A poética do devaneio" e apontamentos do *trabalho sobre si* presentes na "Dramaturgia Pessoal do Ator" de Wlad Lima,em uma confissão poética, onde o corpo homossexual,do intérprete criador desta cena, expõe suas vivências do*ciclo do amor*em devaneios transversais entre a poética pessoal e a dramaturgia do ator, desenvolvendouma escrita autobiográfica narrada da perspectiva das personas criadas durante o processo, entendendo o *devaneio poético autobiográfico* na criação cênica como um ato necessário de empoderamento de si e resistência.

Palavras-chave: Devaneio. Dramaturgia do ator. Poética pessoal. Corpo homossexual.

ABSTRACT

This article is a descriptive memorial of the process of creation of the scene "AFETHE: fervent love in (ordinary) transit" constructed as part of the evaluation of the "Dramaturgy of the Actor" course of the Licensed Theater course of the Federal University of Pará, 2017. We start from cross-over on Gaston Bachelard's studies in the book "The Poetics

[368]Graduando da Licenciatura em Teatro e estudante do curso técnico em ator, ambos da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Coordenador do Zecas Coletivo de Teatro.

[369]Prof. Msc.da Licenciatura em Teatro da UFPA, coordenador da Lic. Teatro PARFOR e diretor do Grupo Palha.

of Daydreaming" and notes from his work on Wlad Lima's "Personal Actor's Dramaturgy" in a poetic confession where the homosexual body of the creative interpreter of this scene, exposes his experiences of the cycle of love in transverse daydreams between the personal poetics and the dramaturgy of the actor, developing an autobiographical writing narrated from the perspective of the people created during the process, understanding the autobiographical poetic reverie in the scenic creation as a necessary act of empowerment and resistance.

Keywords: Daydream. Drama of the actor. Personal poetics. Homosexual body.

INTRODUÇÃO

> Abro as portas do meu mundo para o seu deleite. Minha cartilha de devaneios está em tuas mãos. Aqui não serei uma cobaia, pois amo; Não congelarei meu coração, pois fervo; Não ficarei olhando da porta, pois entro sem olhar; Não terei medo de me aproximar, pois sem saber, já transito em você; Não temerei julgamentos, pois sou tão ordinário quanto teus sonhos mais sacanas. Não vou expor meus cálculos, os serei, pois o amor não é ciência, é devaneio. (Cena AFETO: Amor fervente en(tre) trânsito ordinário, 2017).

Quem é o corpo que fala?

Há várias formas de responder esta pergunta. A forma científica, metafísica, antropológica, histórica, anatômica, etc.Porém, o que nos interessa neste artigo não é escolher uma única forma de comunicar os acontecimentos, conceitos e atravessamentos do processo criativo aqui descrito, mas deixar o corpo que cria falar, entendendo que em nosso contexto poético, o corpo que fala é um corpo que confessa, direcionando-se diretamente a você que lê.É um corpo poético fragmentado em cinco partes; e quem escolhe a forma de se comunicaré o fragmento deste corpo que será agenciado a responder as perguntas que surgirão a cada momento da escrita.

Como é o corpo que escolhe?

Este corpo, é um corpo que tem o seu lado psicológico e físico unidos em uma única palavra: corpo. Um corpo homossexual que tenta libertar-se das amarras do pensamento heteronormativo que tem sobre ele próprio. É um corpo que grita nas narrativas cênicas que produz. Um corpo que não espera, apenas age, aguentando apenas três tentativas em qualquer relacionamento amoroso. Errou a primeira vez “tudo bem!”; errou a segunda, “complicado”;

errou a terceira, “tchau, tchau!”. Este corpo responde com rituais pessoais repetitivos e ordinários.

Este corpo é fragmentado.

Calma. Ele se explica:

No decorrer das pesquisas e experimentações cênicas, percebi que é “comum” para nós que residimos em um corpo homossexual nos sentirmos fora de contexto, ou fragmentados, pois somos corpos agenciados a apresentar fragmentos aceitáveis de si em cada lugar que frequentamos. Em minha liberdade poética, me fragmento nesta escrita, tal como me convencionaram a fazer no meu dia a dia. Uma ironia sobre nossos corpos que lutam para libertar-se.

Que corpo é esse que escreve?

Sou um corpo de 22 anos, jovem e ordinário, que se vê preso a um ciclo com as mesmas fases, porém que se renovam com rostos e nomes diferentes. Um corpo cansado, e subestimado em sua existência. Um corpo que tem este ciclo como*CicatrizIndutora*[370].

Sou um corpo, que se explora como seu próprio objeto de pesquisa.Este corpo homossexual, evidencia percepções sobre os Ciclos dos relacionamentos amorosos que viveupor meio das histórias pessoais revisitadas em perspectivas cênicas específicas para o trabalho do ator, utilizadas na montagem da cena solo “*AFETO – Amor fervente en(tre) trânsito Ordinário”,* apresentada como parte da conclusão da disciplina Dramaturgia do Ator, do curso Licenciatura em Teatro da UFPA, ministrada pelo Prof.Msc. Paulo Santana, auxiliado pela Prof. estagiária Tânia Santos.

M*eu* corpofalará de amor, sexualidade, teatro e principalmente de afeto. E os três,são bem vivenciados quando nos valemos da intuição. Neste artigo, este corpo que confessa, também é intuitivo, partindo da perspectiva de que as metodologias e técnicas de encenação e atuação são as sustentações para nossos devaneios tornarem-se cenas, cênicas e cínicas. Importantes para a racionalização e comunicaçãodo mundo que “Se forma no nosso devaneio,

[370]Cicatriz Indutora é a instigação base de todas as cenas desenvolvidas pelos alunos da disciplina; consiste na percepção e exploração de uma cicatriz sentimental, ancestral ou/e física do atuante, como apêndice da criação de sua cena/performance.

um mundo que é nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é nosso...” (BACHELARD, 1988, p.8).

Este corpo homossexual, percebendo suas cicatrizes protuberantes, resolve ressignificá-las como poéticas cênicas, estas cicatrizes não vêm de fora ou de longe, elas vêm de dentro, das vísceras, que remexidas despertam formas de fazer que já estão presentes na carcaça que envolve o

Coração

Órgão que pulsa bombeando sangue para todo o corpo em um compasso eletrizante e uma intensidade que lhe traz um significado ambíguo quando falamos de amor. Se o teu coração parar de bater a morte bate à tua porta, se o homem não amar algo ou alguém, a morte bate tua porta antes que seu coração pare de bater. Para escrever este artigo meu corpo teve que bater na porta de sua ancestralidade.

MATERIAIS E METODOLOGIAS DESTE CORPO

Em um breve recesso da Universidade que fica em Belém (PA), passei um período na casa de meus pais em Bragança (PA). Matar a saudade de meses sem vê-los e revirar as caixas que ficaram em meu quarto, cheias de poesias da minha adolescência e cartas que recebi de amores passados. Também, aproveitaria esta visita para escrever este e os outros tantos trabalhos acadêmicos acumulados. Não consegui. Ao conversar com meus pais sobre a solidão a qual me encontrava naquele momento, tive respostas que não mostravam interesse para que eu saísse desta situação. Por que eles preferiam que eu ficasse sozinho? Ao me questionar percebi o quanto que eu ainda estava impregnado por conceitos e ações que não representam meu corpo homossexual, entre elas, algumas convenções do amor a dois que não cabem em outros tipos de relação que não sejam heterossexuais, sobre as quais conversaremos nos próximos parágrafos.

Com a percepção do estado e contexto onde meu corpo-pesquisa estava inserido, me abracei na possibilidade de aproveitar essas caixas de lembranças, que estavam no meu quarto e na minha memória, para explorar os antecedentes a este momento, devaneando sobre meus amores, e principalmente, deixar-me experimentar, na prática,as palavras de Bachelard (1988, p. 7-8):

> Notamos, aliás, que um devaneio, diferentemente do sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo,escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o

> melhor ao transcrevê-lo. Tocamos aqui no domínio do amor escrito. Essa moda está acabando. Mas o benefício permanece. Ainda existem almas para as quais o amor é o contato de duas poesias [...] Para dizer um amor, é preciso escrever. Nunca se escreve demais. [...] Os devaneios de duas almas solitárias preparam a doçura de amar. Um realista da paixão verá aí apenas fórmulas evanescentes. Mas não é menos verdade que as grandes paixões se preparam em grandes devaneios. Mutilamos a realidade do amor quando a separamos de toda a sua irrealidade.

Interpretei-o de forma literal e comecei a devanear sobre minhas histórias devida, e registrando-as em meu caderno de devaneios AFETO, dividindo-o em cinco partes: **Amor**– histórias afetuosas, críticas ao romantismoheteronormativo e aos finais felizes inalcançáveis; **Fervente** – homossexualidade, a contradição da fé e a descobertado prazer; **En(tre) –** Atravessamentos, precipitações e histórias rápidas; **Trânsito –**sobre as paixões passageiras, o rodízio de corpos e a marginalização histórico-social do corpo homossexual e de ações populares na comunidade gay; e **Ordinário –**Os momentos em que fui ordinário, as relações mais complicadas e os espíritos zombeteiros contemporâneos.

A cada história escrita neste caderno de devaneios, fatos reais eram distorcidos, viravam um mundo a ser desbravado com a minha empolgação e necessidade de reescrevê-los em minha memória. Eu mudava os desfechos, manipulava os fatos para que chegassem mais próximos de como eu queria que tivessem acontecido, ou apenas transcrevia poeticamente aquilo que me ensinaram estas experiências. Não medi esforços para ser sincero comigo mesmo, julgar menos e analisar mais. Porém não conseguia falar no presente, tudo era sobre o passado. Naquele momento meu corpo sentia-se distorcido, fragmentado tal como as partes do meu caderno de devaneios, como se as decisões, ações e conceitos incorporados até então não o representassem. Que corpo é esse que me veste? Como me olhar neste momento? O que resta de amor em mim?

Para que me sinta pleno e verdadeiro respondendo estas perguntas e pensando sobre este corpo nas próximas linhas deste artigo, também dividirei seu desenvolvimento tal como meu caderno de devaneios, explorando estes 5fragmentos de meu corpo homoafetivo.Cada parte da escrita, desenvolve os pensamentos das 5 personas experimentadas durante o processo. São 5 partes de um corpo, confessando sua trajetória.

AMOR

Quando saí da casa dos meus pais em 2014, aos 18 anos, para morar na capital do estado, Belém, tive total apoio para estudar aquilo que realmente eu quero e acredito: O teatro. Mesmo sabendo das dificuldades do trabalho artístico em nosso país, nãome via

fazendo outra coisa. Coloquei a máscara da coragem e alimentei minha sede de fazer e ser arte.

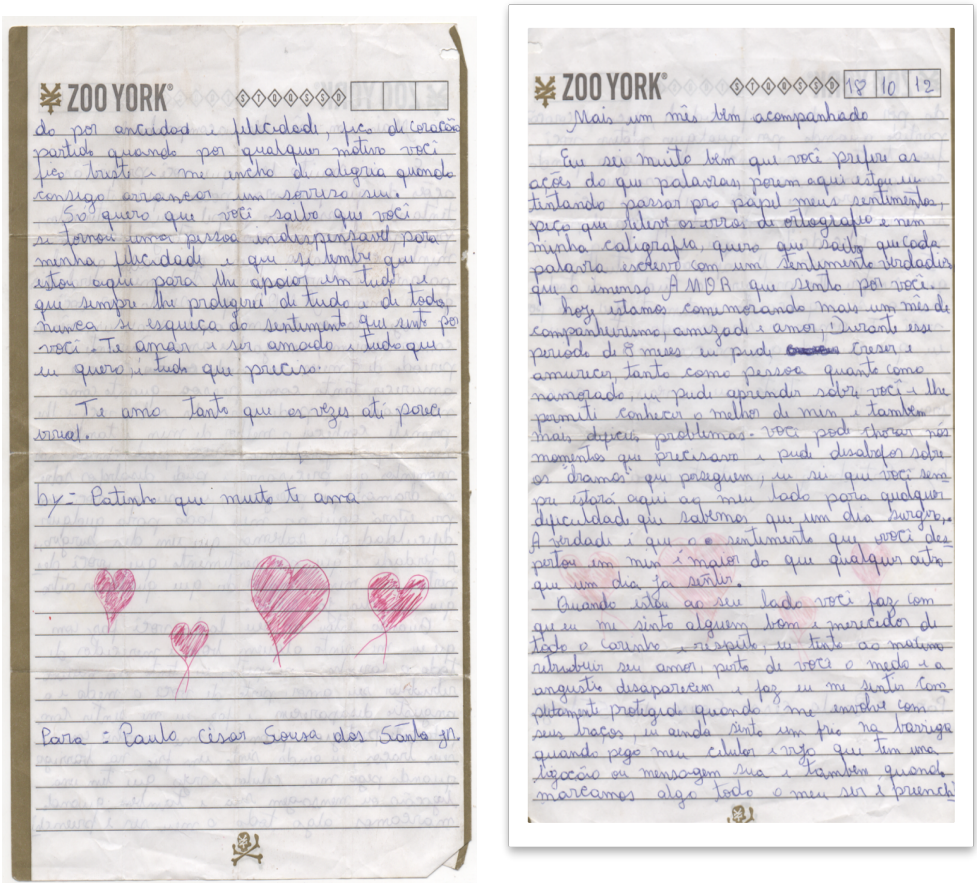
Desde cedo, mesmo sendo muito tímido, me envolvia em tudo o que tinha relacionado a arte na escola. Ainda lembro da sensação estranha de quando aos05 anos pisei pela primeira vez em um palco, na minha colação de grau do maternal. Nos anos seguintes sempre tendia para o teatro, seja em resultados de disciplinas, projetos das feiras pedagógicas, ou eventos dentro das escolas que estudei. Até que durante a sétima série, com 14 anos de idade, fui chamado para participar de um grupo de teatro da cidade,o *Grupo de Teatro Espaço & Arte,*um grupo com 30 anos de história.Nesse mesmo período eu estava conhecendo o meu primeiro namoradinho, mas estava mais interessado e focado no teatro, queria fazer tudo da melhor forma possível, segundo os conhecimentos do poeta e diretor amador que nos regia naquele grupo. Em pouco tempo meu namoro acabou. Fiz pouco caso com este término, ainda não era assumido para a minha família e estava em processo de aceitação. Tenho certeza que foi nesse momento que eu me casei com o teatro, e todos outros homens pelos quais me apaixonei tornaram-se apenas amantes extraconjugais e passageiros.

Ao escrever o caderno de devaneios AFETO pude me perceber internamente, fiz-me história, arte e poesia. Presenteei-me com uma nova visão sobre meu ser, dessa vez escritas em papel, diferente das escritas do corpo que a prática do teatro como ator proporcionou-meaté então. Como um amante da vida, sempre tive vontade de ter um diário, mas uma grande preguiça de escrever me dominava, parecia-me pouco interessante falar sobre mim ou sobre aquilo que eu sentia, a quem poderia interessar? Com a minha entrada na universidade e o aprofundamento nos estudos sobre atuação, encenação e direção, entendi não apenas a importância desta prática, mas como minha escrita poderia ser em sua plenitude: Poética.

Na conclusão prática da disciplina Dramaturgia do Ator, apresentei uma cena que leva o mesmo nome do meu caderno de devaneios. Os atravessamentos que as escritas deste caderno trouxeram para minhas ações e percepções do cotidiano deste corpo, são o foco principal desta cena– suprimidos em míseros 12 minutos –onde cada palavra escrita no caderno de devaneios, foi sentida e exposta na execuçãodas partituras corporais e na síntese que a ação cênica me possibilitou. Assim, tendo o preenchimento de sentido que o ator solista necessita ao trabalhar suas personas.

Esse estado de entrega me revigorou de tantas formas que continuo escrevendo as minhas histórias no meu caderno de devaneios, que sem dúvida ainda terá muitas páginas

escritas. Sempre acontece algo que se encaixa em algum de seus eixos, como se minha personalidade se dividisse tal como este caderno. Arrisco-me a dizer que a partir dessa prática estou começando a entender o que é de fato amar. O que mais me instiga é que quanto mais me nego a racionalizar o amor, mas necessito entendê-lo e senti-lo.



Carta escrita pelo meu primeiro amor, recebida em 18 de outubro de 2012.

Durante a cena AFETO apresentada no dia 23 de agosto de 2017, em um momento pontual fiz a leitura desta carta, que é um dos meus maiores tesouros afetivos. Neste momento a emoção era plena, sem qualquer tensão interpretativa forçada. Era o ator em estado performativo, no qual a *persona*[371]da ação cênica confessava a intimidade sentimental deste corpo para o público.Era a minha realidade recortada e ressignificada a serviço da cena,

[371] Nesse caso a persona seria a expansão da personalidade do ator através das ações físicas e representativas desenvolvidas na cena.

pegando atalhosno*Rizoma Deleuziano,*na multiplicidade de sentidos, "*um modelo de resistência ético-estético-político, trata-se de linhas e não de formas. Por isso o rizoma pode fugir, se esconder, confundir, sabotar, cortar caminho[...] Aumenta-se as conexões, em linhas de intensidade, sem fechar as estruturas"*[372]*,*tal como esta potencialização do ator em estado de entrega, desbravando-se sem conversões ou limites.

FERVENTE

Essas histórias de amor deixam cicatrizes que nos atravessampara além de alegria ou da dor, são essas experiências que nos fazem buscar novos amores e persistir em continuar a sina do ser humano: a coletividade. O que seria de nós sem o ato de amar? Seja o amor por uma pessoa, um objeto ou uma ação. Amo o teatro, em contrapartida apenas me apaixono pelas pessoas. E é necessário que isto fique claro, pois, como falar de dramaturgia do ator, sem falar da realidade deste artista, e o contexto temático da obra a ser montada em relaçãoaos seus desejos? Como disse Wlad Lima (2004, p. 49) na*Dramaturgia Pessoal do Ator:*

> Exposto os intercessores deste criador, é preciso conseguir revelar os princípios de sua criação. Estes princípios são aquilo que, de maneira alguma, ele pode abrir mão. São pensamentos-ações, isto é, pensamentos que movem as ações, em todas as atividades cotidianas, principalmente, as experimentações criativas.

Em estado de devaneio forjei minhas histórias na escrita literal, no papel, para que em seguida as escrevesse em meu corpo. Uma colagem de recortes oriundos da memória deste corpo. O devaneio começa a ganhar forma por meio das ações, neste processo de experimentação onde oser exposto em cena, encontra-se entre o *véu cênico*[373] e o voyeur que o observa, deleita-se e julga-o, tal como você leitor.

Uma lembrança que veioa minha mente ao começar as experimentações cênicas, foram os momentos de irracionalidade da adolescência, quando a minha vida era um quadrado no qual eu estava no centro,já abraçado ao teatro, com algumas garrafas de aguardente nas mãos, tomado pela culpa que estar com alguém do mesmo sexo me causava.A culpa, medo e preocupação com meu pai, minha mãe e deus.

> Por muito tempo, proibidos de dizerem o nome, não haveria nestes amores muito tempo para a fala, para a discussão da relação, para a elaboração discursiva, para a

[372] Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/>.Acesso em: 06 set. 2017.

[373] Para JerziGrotowski o que diferencia o ator do personagem é o Véu que o ato cênico coloca nos olhos da plateia. O ator é ele mesmo realizando ações orgânicas oriundas de impulsos reais. O público é que o vê como personagem. Ele não é, realiza.

> invenção narrativa da relação afetiva. Tendo à disposição fragmentos de um discurso amoroso que não lhes dizem respeito, elaborado em torno das relações afetivas heterossexuais, os amantes homossexuais sofreriam de uma espécie de afasia, por se sentirem sempre deslocados, fora de lugar, diria mesmo ridículos naquele discurso. (ALBUQUERQUE,2010, p.45).

No artigo *Amores que não têm tempo: Michel Foucault e as reflexões acerca de uma estética da existência homossexual,* Durval Albuquerque Júnior, retrata a estética presente nas obras criadas por artistas homossexuais a partir dos pensamentos de Michel Foucault. Neste artigo é exposto o contexto histórico-social da marginalização das relações homossexuais, as quais tendem por narrativas do ato sexual e de relações carnais, pela falta de tempo que o medo e a não aceitação provocaram nas relações homoafetivas de um passado não tão distante, e que ainda reverbera nos corposhomossexuais da juventude contemporânea,pois percebi que por toda a adolescência o amor que vivenciei, não contemplava a materialidade e essência do meu corpo e seus desejos reais. Tempos depois descobri que era viciado nessa masturbação sentimental.

Registro dacena AFETO, 23 de agosto de 2017.

Partitura 1 –*Sentado no canto direito posterior do caixote que fica ao centro do foco, de costa para o público. Respiração ofegante. Faz movimentos de Masturbação. É surpreendido por sua mãe batendo na porta do quarto, porém não para de masturbar-se.Fala como se estivesse dialogando com sua mãe.*

_ Oi mãe? O que foi?

_ Eu? Bem… Eu tô estudando!

_ Preciso de muita concentração aqui. Não dá pra sair do quarto.

_ Fala que eu não tô.

_ É quem? *Para de masturbar-se.*

_ O que ele quer? *Apreensivo, vira-se para a plateia.*

_ Eu não tenho mais nada dele aqui.

_ Não! Não deixe ele entrar. Minha porta está trancada pra ele.

(Trecho da cena Afeto: amor fervente en(tre) trânsito ordinário, 2017).

No momento exposto acima, a representação da masturbação sentimentalé mimetizada emuma partituracorporal, ganhando um caráter cênico,saindo da pré-expressividade do *devaneio sobre o corpo* adolescente que me vestia, para tornar-se escritura cênica.O caráter cômico destaação física acontece com a exposição da intimidadequepermeia a situação encenada.Ridícula, aprofundando-se no rancor e imaturidade desta persona na adolescência. Este corpo que descobre sua sexualidade, é o que é amedrontado a renegá-la.

(EN)TRE

Nas demais partituras da cena, perceberemos esta mesma essência, porém com outras densidades de ação, que encadeiam as nuances de temperaturas na encenação do trabalho do ator solista. Segundo Renato Ferracine (2001, p. 88) no livro *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator:*

> Podemos dizer que a ação física é a passagem, a transição entre a pré-expressividade e a expressividade. Ela corporifica os elementos pré-expressivos de trabalho, e como já dito, é o cerne, a base e a menor célula nervosa de um ator que representa. É por meio dela que esse ator comunica sua vida e sua arte.

A partir do devaneio poético sobre minhas experiências de vida, consegui entender meu corpo e suas condições dentro da *cicatriz* – o ciclo do amor – temática principal deste processo. As ações físicas executadas no trabalho atoral ao serem organizadas formam as partituras corporais, que consequentemente, estabelecem a narrativavisual, externa, da escritura cênica. Sendo uma síntese das escritas e reflexões produzidas.

Na cena, criei 5 partituras, que executei por diversas vezes, sendo que em cada repetição, mudava a velocidade, o peso, expansão ou a densidade do movimento, e consequentemente alterava o seu sentido de acordo com a temperatura necessária naquele momento. A base deste trabalho vem do estudo dos fatores do movimento de Rudolf Laban, que analisava os *"aspectos espirituais, mentais e emocionais do movimento"* onde para experienciá-los plenamente é necessário ativar o *"corpo, a mente e o espírito"* (RENGEL, 2003, p. 16).

O espírito ativado, na concepção de Laban seria o sentido ou a origem do movimento, porém dentro do espírito da persona que era exposta na cena neste momento, existia um rancor e necessidade de perdão. Não de pedir perdão, deconcedê-lo ao ser que é tido como justificativa para o preconceito de muitos seres brutos e intolerantes: deus.

Não. Os religiosos não são o objeto deste rancor, pelo contrário, admiro sua fé. A questão que o alimenta é a má utilização do sentido do amor. O amor platônico, que se transformou na metafísica, base do monoteísmo cristão que rege nossa sociedade ocidental. Esse amor de deus, muitos marginalizados não conhecem, ou melhor, não sentem.

Registro da cena AFETO, 23 de agosto de 2017.

Partitura 3–Ao lado esquerdo do caixote *– Com a perna esquerda em cima do caixote, tronco curvado e mãos juntas, em estado de reza. Representação do perdão.*

> _Não esperarei que meus desejos se realizem, os farei reais. Não farei mais preces para que olhes de novo pra mim. Hoje meu corpo é pleno em si mesmo. *(olhando para o público)*Meus joelhos só se dobrarão novamente quando deus fizer as pazes comigo, pois eu não devo nada a ele.

O CORPO GRITA.

Os seres de má fé que proclamam palavras brutais e agem como monstros medievais, em nome de um deus ditador e fiscal de nossos desejos, não têm o meu respeito, e carregam a culpa de todo o rancor que guardo em minha alma. Do rancor que me faz lutar todos os dias de minha vida contra uma depressão e ansiedade sufocantes.Mesmo tendo a consciência que meu corpo é livre, corruptível, não santo, aberto e afetuoso. Derramo-me entre braços que não conheço, e principalmente nos braços de quem bem me quer. O corpo que apresento neste momento da cena é o mesmo que carrega estas cicatrizes, e que a cada dia se risca com mais escrituras internas e externas tentando reafirmar sua importância e necessidade de GRITAR. *Ficar sem fôlego.*

TRÂNSITO

> [...] uma prisão ou um deus. Não tem metade. Ou senão a metade é um picadinho, uma anatomia, um esboço, e nada disso dá em corpo. O corpo é um cadáver ou é glorioso. O que o cadáver e o corpo de glória compartilham é o esplendor radiante imóvel: definitivamente, é a estátua. O corpo se consuma na estátua. (NANCY, 2012,p. 45).

No caso da cena AFETO, essa estátua seria a síntese autobiográfica que as partituras corporais expressam, sobre a essência do empoderamento de si. A junção e repetição destas partituras ganham no decorrer da cena um fluxo contínuo que representa o ciclo do amor vivenciado por este corpo. A fluidez de imagens em trânsito são as cicatrizes expostasna cena. O fluxo estabelecido neste momento abrange diversas acontecimentosda memória deste corpo.A persona ofegante e extremamente presente e entregue a ação cênica, desenha um círculo, essa forma geométrica sem início ou fim. A encenação criada a partir destes experimentos, este círculo, torna-se o eixo**transversal entre a poética pessoal e a dramaturgia do ator.**

O ritual, o ciclo está sendo revivido neste momento, o êxtase provocado toma conta da cena. Evidencia-sea capacidade cênica de organizar o caos, seja este interno ou externo, vomitando-o na fronte da plateia, que insiste em dar um sentido ao que acontece sob seus olhos. Rompe-se o véu.O discurso agora é direcionado aquele que antes apenas assistia confortável o sofrimento, a exaustão e a (des)regularização do meu ser. Provoco-os, xingo-os, rompo seus pudores, tudo isto em um *devir* Artaud:

> [...] que observou que as normas e os padrões estéticos rígidos do teatrotradicional traziam elementos inibidores para o desenvolvimento de novas linguagens teatrais e para a vivência de novas experiências cênicas, particularmenteaquelas vinculadas a novas expressões do corpo e da voz. Tais barreiras são oriundas, principalmente, da herança do próprio teatro europeu, que torna a representaçãocênica tradicional apenas imitação, ou seja, a realidade ficcionada limitaas açõesdas realidades na cena do teatro e rechaça o universo ficcional. (FERNANDES, 2001, p.70).

Os textos ditos nesse momento, carregam a crueldade deste homem que após passar por momentos de desrespeito, agora julga; Após entregar-se plenamente sem ser valorizado, agora amedronta aqueles que antes eram motivo de felicidade;E após despejar sua inocência na lama, lambuza-se nela como um porco. Transporto-me por alguns instantes para o momento em que me libertei de um amor possessivo, um daqueles que eu deixei pelo caminho na terceira tentativa.Os xingamentos proferidos para a plateia, eram os mesmos que proferi para aquele que tanto pisou, cuspiu e abusou do meu afeto.

A dor do desprezo entra no peito como uma estaca afiada. Já a senti, e já provoquei esta dor, todas vezes que disse “Eu te amo” e logo em seguida saí correndo me distribuindo em doses secas de gozo amargo. Crueldade que não pratico mais(por enquanto). Mas que me atravessa e transporta para os momentos em quegozei ao lado do amor, com restos de outros caras pelo corpo.Um trânsito de corpos, pura libertinagem, a qual eu não inventei, sempre existiu, é a sina do corpo homossexual marginalizado, seja ele afeminado, passivo, ativo, versátil, heteronormativo, que se aceita ou não, todos são corpos marginalizados, alguns muito mais e outros muito menos, mas são marginalizados. Essa marginalizaçãosó mudou de roupa, mas ainda dissemina-se facilmente, em nossa era tecnológica e do encurtamento de distâncias; da virtualidade; dos aplicativos que prometem um vício disfarçado de amor.

Registro, 23 de agosto de 2017, cena AFETO.

Partitura 2*– Pula no* ***canto direito frontal*** *do caixote – Abre as pernas, escora-se sobre o caixote, cabeça cai para trás. Representação do prazer.*

_Não guardarei meu corpo em altares santos. Não me renderei às convenções dos hipócritas. Me distribuirei segundo meu próprio desejo de paus, pais, paz.

ORDINÁRIO

Hoje, não me sinto mais o garoto do interior que veio para a capital em busca de realizar um sonho. Essa inocência estereotipada foi jogada no lixo junto com todo o meu medo de errar; o medo de falar; o medo de me expor; o medo de ter medo.Hoje, quase no final do meu curso de licenciatura em teatro não tenho medo do ridículo, ou que zombem de mim – fique à vontade caro leitor – na verdade sou o espírito zombeteiro da minha própria vida. Sinto-me pela primeira vez em minha vida, vivo.Essa confiança não está sendo construída com facilidade, pelo contrário, o suor escorre todos os dias no meu rosto a cada bateria de ensaios. A dor na perna após um alongamento mal realizado por puro cansaço faz eu me sentir um masoquista. Distribuo-me, mas não me prostituo. Melhor a dor do pouco público, do que a da consciência pesada. E agencio-me sabendo que:

> Agenciar é o verbo que orienta a análise do fazer atoral [...]. O ator tem à sua disposição toda a realidade, para, com ela, estabelecer uma simbiose. A realidade, já disse Deleuze, é multiplicidade. Repito que é bem diferente de entendê-la como múltipla. É necessário substanciá-la: multiplicidade. O teatro sendo realidade inventada, precisa inventar as suas multiplicidades. Os atores precisam inventar

> acontecimentos, conectar-se com acontecimentos – e estes, de diferentes naturezas e não apenas lingüísticos– para vir a ser, tornar-se, estar em devir, em movimento. Construir mapas com múltiplas entradas para esta invenção, que não é jamais imitação, nem interpretação, é experimentação. (LIMA, 2004, p. 36).

E neste contexto, jogo-me na mesma necessidade de brincar que tinha em minha infância. Invento, recorto, aproveito-me e ainda empresto minhas histórias pessoais, para produzir teatro. Aqui, fui extremamente autobiográfico, confesso que após toda esta experiência, eu necessitava desta confissão poética, que eu sei que te tocou de alguma forma, e lhe fez chegar até o final da leitura deste (des)artigo.

Mas não se engane comigo, em contrapartida a esta confiança interna que me contempla nestas linhas finais, ontem quebrei mais um coração. É-me curioso como é fácil quebrá-lo. Curioso também como não consigo mais sentir remorso por isso. E mais forte ainda saber que já fui idêntico a este garoto que teve a (in)felicidade de me encontrar, entregando seu coração ao primeiro que lhe deu um sorriso e afeto. Falta-lhe calma, como um dia também me faltou. Sobra-lhe vida, como hoje não me sobra mais, pois aproveito-a até as bordas.

Os atravessamentos da disciplina Dramaturgia do Ator para este corpo homossexual são inúmeros, para além da cena, e me fizeram perceber o quão, hoje, souum ordinário.E que bom que me encontro neste estado. Agora sou um ordinário consciente, posso ser mais responsável com os meus sentimentos e os sentimentos alheios. O coração que quebrei, por exemplo, não foi por mentiras, e sim por extrema sinceridade de saber que o amor só é pleno quando sentido dos dois lados do muro. Que o teatro só é teatro, quando fingimos ser – fica ao seu critério escolher oque é real e o que éfingimento dos fragmentos do corpo tema desta escrita – E quanto ao ator que remexeu, analisou e ressiginificou toda sua trajetória em prol de uma cena que expusesse sua principal cicatriz, afirmo que nunca mais pisará no palco sem sentir ou receber AFETO.

Registro da cena AFETO, 23 de agosto de 2017.

Partitura 4–Sobe no caixote*– corpo ereto, massageia o peito esquerdo\coração. Representação do amor.*

_Não negarei o pulsar do meu coração e muito menos suas cicatrizes. Apenas o guardarei na mesma geladeira onde deixaste o teu. E mesmo que o teu coração continue lá por toda eternidade, eu sei que um dia o meu voltará a pulsar. Eu não pertenço ao meu passado, o meu passado me pertence!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Durval. Amores que não têm tempo: Michel Foucault e as reflexões acerca de uma estética da existência homossexual. **Revista Aulas**: Dossiê Estéticas da Existência, UNICAMP, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A Poética Do Devaneio.**São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988.

FERNANDES, Edson. A voz e o corpo: linguagem, estética e complexidade para uma reflexão no teatro de AntoninArtaud. **EccoS Rev. Cient.**,, São Paulo, n. 2, v. 3, 2001.

FERRACINE, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.**São Paulo: Editora Imprensa, 2001.

LIMA, Wlad. **Dramaturgia pessoal do ator**. A história de vida no processo de criação de Hamlet – Um Extrato de Nós com o Grupo Cuíra em Belém do Pará. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2004.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo.**Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, jan./dez. 2012.

QUILICI, Cassiano. ARTAUD e a nostalgia do rito. **Revista Olhar**, ano 3,jan-dez/2001.

_____.O Treinamento do Ator/Performer: Repensando o "Trabalho Sobre Si" a Partir de Diálogos Interculturais.**Revista Urdimento.**Florianópolis, v. 2, n. 19, novembro de 2012.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban.** São Paulo: Annablume, 2003.

CASARÃO DO BONECO, UM TERRITÓRIO EXISTENCIAL.

UM CORPO RELACIONAL SENDO GERADO

Mestrando, Paulo Ricardo Silva do Nascimento, PPGArtes/ICA/UFPA

RESUMO

Sobre um casarão antigo que é sede de um grupo de teatro com bonecos e espaço compartilhado de trabalho coletivo de 44 artistas/produtores de cenas diversas, recebedor de fluxos de público para experiências estéticas em comum. São lugares de onde se olha. Paisagem e sujeito são plataformas entrecruzadas em frequente comunicação. De dentro do Casarão do Boneco, em qualquer um dos lugares, digo que estamos diante de uma peculiaridade, uma nuance no âmbito relacional, entre os habitantes, seus espaços, as diversas linguagens artísticas, o público e a cidade. Essa intensa ocupação e o que dela faz movimentar o Casarão do Boneco indicia um rearranjo de realidade ante a potência para as maneiras de se relacionar. O Casarão parece apresentar suas próprias qualidades, componentes absorvidos nos meios que se sobrepõe, que o identificam sob diversos aspectos e, sem mudar de direção, juntos se dimensionam a um devir-expressivo territorializante.Tomo o jardim como metáfora, sigo pistas do método cartográfico de Gilles Deleuze e Félix Guattari e voo pelo Casarão como inseto oubeija-flor. Vislumbro um corpo não definido como forma, ou pela forma, mas como força interativa.

Palavras Chaves: Casarão do Boneco; In Bust; Corpo relacional; Espaço Compartilhado;

RESUMEN

Sobre un caserón antiguo que es sede de un grupo de teatro con muñecos y espacio compartido de trabajo colectivo de 44 artistas / productores de escenas diversas, recibidor de flujos de público para experiencias estéticas en común. Son lugares de donde se mira. Paisaje

y sujeto son plataformas entrecruzadas en frecuente comunicación. De dentro del Casarão do Muñeco, en cualquiera de los lugares, digo que estamos ante una peculiaridad, un matiz en el ámbito relacional, entre los habitantes, sus espacios, los diversos lenguajes artísticos, el público y la ciudad. Esta intensa ocupación y lo que de ella hace mover el Casarão del Muñeco indicia un reajuste de realidad ante la potencia para las maneras de relacionarse. El casarón parece presentar sus propias cualidades, componentes absorbidos en los medios que se superpone, que lo identifican bajo diversos aspectos y, sin cambiar de dirección, juntos se dimensionan a un devir-expresivo territorializante. Tomo el jardín como metáfora, sigo pistas del método cartográfico de Gilles Deleuze y Félix Guattari y vuelo por el Casarão como insecto o colibrí. Vislumbro un cuerpo no definido como forma, o por la forma, sino como fuerza interactiva.

Palabras Claves: Casarão do Muñeco; In Bust; Cuerpo relacional; Espacio Compartido;

Casarão Do Boneco, Um Território Existencial.

Um Corpo Relacional Sendo Gerado.

Fica no número 815 da Av. 16 de Novembro, entre a Travessa Veiga Cabral e a Pça. Amazonas, no bairro de Batista Campos - bem na confluência com os bairros do Jurunas e da Cidade Velha, em Belém do Pará. É um prédio de arquitetura eclética, como a maioria dos construídos no período do finalzinho do século XIX, iniciozinho do XX - de acordo com registros nas fachadas de casarões do mesmo quarteirão e registros de imagens da época – bem no ciclo da borracha na região norte, num período de intensa transformação urbana da cidade, que centralizava no que chamamos hoje de bairro da Cidade Velha.Foi moradia de duas famílias em períodos diferentes até meados da década de 90 do século passado, quando foi ocupado como consultório de psicologia. Boa parte dos seus ambientes ficou sem uso até

2003, ano em que foi vendido ao ator e bonequeiro Anibal Pacha[374] para ser sede do grupo In Bust Teatro com Bonecos.

Gosto de dizer que ele começou a ficar conhecido como Casarão do Boneco, quando o In Bust abriu suas portas ao público pela primeira vez, no quarto ano da *Semana de Bonecos*[375] - um ano depois de ter sido comprado e mais ou menos dois anos depois da primeira visita dos inbusteiros[376]. Não à toa a Semana de Bonecos ser o momento de abrir publicamente a casa, o evento mais aberto à cidade que o grupo realizava e o ingresso era qualquer produto de limpeza doméstica para abastecer a casa. Entendo quando revejo isso, que aí o casarão já estava disponibilizado para o máximo de pessoas que o In Bust conseguia mobilizar em Belém, optando pela permuta como possibilidade de tornar pública a tarefa de manter o casarão, sempre na crença que arte deve ser item da sexta básica, tal ao feijão. Não à toa também porque era um evento que visava difusão, intercâmbio e reconhecimento da linguagem pela cidade, marcando a possibilidade de um ponto de referência de teatro com bonecos neste lugar da região norte do país, não só para os fazedores de gêneros relacionados, mas para quem quisesse se aproximar.

---

[374] Anibal Pacha desde criança mantém um crescente envolvimento com a arte. Sua trajetória artística se configura principalmente nos seguintes temas: teatro de animação (direção, ator-manipulador e bonequeiro); teatro (direção, cenografia, figurino e adereços); vídeo e cinema (direção, direção de imagem, direção de arte e figurino); televisão (programa Catalendas, da Tv Cultura do Pará, com o In Bust Teatro com Bonecos, na função de direção de arte, bonequeiro, cenógrafo e intérprete) e artes plásticas (quatro exposições individuais e duas coletivas). Possui graduação em Engenharia Civil (UFPA-1982) e mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes (UFPA-2016). É docente da Universidade Federal do Pará (2011), locado no Instituto de Ciências da Arte - Escola de Teatro e Dança - UFPA. (Plataforma Lattes)

[375] Um festival de teatro de animação, realizado por 6 anos pelo grupo In Bust, em Belém do Pará.

[376] Inbusteiros: integrantes do núcleo condutor do grupo In Bust Teatro com Bonecos, como nos chamamos.

O Grupo In Bust foi fundado em 1996, por um grupo de amigos bonequeiros em Belém e eu estava entre eles. A Adriana Cruz[377] e o Anibal entraram logo no primeiro ano na composição do grupo e em 2005 entrou a Cristina Costa[378]. Nesse interim, outras tantas pessoas de teatro entraram, ficaram algum tempo e saíram. Desde a entrada da Cristina que nós quatro somos o núcleo condutor do In Bust. Atribuímos a nós mesmos a missão de apresentar espetáculos de maneira accessível, pois compartilhamos a crença na arte como direito do ser humano e nossas ações tem sido assim, dispondo nosso fazer como diversão inteligente para qualquer um que é ou já foi criança, sem distinções na plateia e por vezes sem distinção entre plateia e espetáculo, entre público e personagens.

Insistimos nas tarefas de difusão da linguagem e na formação de público; insistimos que a nossa fala é amazônica-paraense, baseada em imaginário próprio e profundo, carregada de culturas populares e ancestrais e que seria deste lugar geográfico-afetivo que falaríamos com o país, mas insistimos que falaríamos principalmente com os de mesma fala, com os da região, com os do Pará. Essas insistências nos levaram em 80 municípios paraenses e em 22 Estados brasileiros (incluindo os outros oito estados que compõem a Amazônia Brasileira) e no Distrito Federal, fazendo apresentações de espetáculos e ministrando oficinas em espaços teatrais públicos, centros comunitários, espaços particulares e escolas, com circulações por comunidades quilombolas, ribeirinhas e algumas temporadas na capital do Estado de São

[377]Adriana Cruz é graduada em Letras - Língua Portuguesa e mestra em Artes, ambas pela Universidade Federal do Pará (UFPA), e doutoranda em Artes, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Durante a graduação, foi bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPQ, com o trabalho: Batismo de Sangue, Ponto de Partida e Que Bom Te Ver Viva - Performance e Espetacularização da Violência nas Narrativas da Memória Traumática, e diretora artística no Projeto de Extensão Mitológicas, da Faculdade de Filosofia. Atua na Escola de Teatro e Dança da UFPA como docente efetiva, coordenadora do projeto de extensão Poéticas Públicas do Gtrua: Encostos Solados - Intervenção Animação Autonomia e coordenadora adjunta do PRONATEC. É atriz, dramaturga e diretora teatral. Integra o Grupo In Bust - Teatro com Bonecos, grupo que realizou 98 programas CATALENDAS, na TV Cultura do Pará, no qual atuou como roteirista, dubladora e manipuladora de bonecos. Realiza atividades na área de teatro para crianças, nas oficinas da Fundação Curro Velho. É autora da Coleção Viagens de Zé Mururé, lançados pela Editora Estudos Amazônicos, com cinco livros infantis: A Boiuna e a Moça, No Olho do Mapinguari, Levanta Boi Bumbá, O Homem que Virava Porco e A Matinta Desencantada. (Plataforma Lattes)

[378]Cristina Costa É produtora no grupo *In Bust Teatro com Bonecos*, onde também integro o Núcleo Condutor, e coordenadora no coletivo independente Produtores Criativos. Vem de uma prática de eventos para categorias profissionais e no *In Bust Teatro Com Bonecos* vem aprendendo, cada dia mais, sobre a difícil vida de artista de teatro de grupo. O Projeto Produtores Criativos veio para ampliar este aprendizado. Dividir para Multiplicar, esta tem sido a busca. Avante, tem muita Arte querendo passar.

Paulo, sempre em permanente intercâmbio com grupos e profissionais do teatro de formas animadas do Brasil.

O desejo de continuar insistindo nestas tarefas concedeu ao grupo o lugar para continuar insistindo nelas, é de onde reverberam as ações da In Bust, é de onde os planos surgem. No Casarão do Boneco estão todos os objetos de todos os espetáculos do grupo, os de repertório, os "aposentados" e até os que osinsetos comeram. Também estão quase todos os objetos cênicos utilizados nos episódios o Programa de TV *Catalendas*,produzido com a TV Cultura do Pará. Além dos mais de 1000 bonecos, também estão os documentos, registros de imprensa, materiais promocionais, projetos, livros, vídeos, fotos, muitos sonhos e sempre novos planos.

Então compreenda que neste assunto sou bastante suspeito de criar floreios onde nada parece brotar e/ou passar o terçado onde abunda folhagens. Como sou do núcleo condutor do grupo In Bust Teatro com Bonecos, trabalho nele desde sempre, da construção de personagensaos deveres contábeis (quando consigo), da encenação à jardinagem,sou ator-manipulador, coordeneia maioria dos projetos, faço vezes de produtor, dirigialgunsdos nossos espetáculos, sou o responsável legal pelo grupo. Considero o Casarão do Boneco como nascido desse desejo de um lugar que tramasse as atividades do grupo, neste exercício da escrita, compreendi que não consigo tratar sobre o casarão sem atravessar as presenças/memórias/convívios da In Bust[379] e dos inbusteiros.

No entanto, foi a trama de composição atual do Casarão do Boneco que me provocou estas reflexões que compartilho aqui. A atual intensa movimentação no casarão, gerou um cotidiano de convivência e colaboração e criou um sentimento coletivo de pertencimento, interferindo na rotina e no rumo, na maneira de gerir, de articular seus espaços, de compartilhar - além das suas coisas - memórias, saberes e possibilidades.Está compartilhado, num aprendizado diário de colaborativismo, no sentido que"...vem de "co-labor-ação", e remete a um trabalho coletivo, compartilhado, em ação. (Indie Gestão p83)", e no geral"o trabalho não fala apenas dos benefícios que retorna ao sujeito e seu sistema familiar ou institucional, característica própria dos sistemas unicamente competitivos; (Indie Gestão p144) ". Agrega-se aolabor diário o que dele pode retornar ao meio de que veio e ao coletivo, agrega-se autonomia em relação as instituições, auto-organização e transparência. "Trata-se de uma relação diferenciada com o processo/tempo, com o lugar/espaço, com o fazer e suas

[379] Por vezes o artigo antecedente ao nome do grupo varia de gênero na fala diária, resolvi optar por não corrigir unificando e nem priorizando o artigo masculino.

consequências, com as pessoas, os modos de valoração, seus valores e motivações(Indie Gestão p145)".

Entre as relações, preferencialmente estabelecidas pelos afetos, transitam distintas linguagens artísticas, formações, práticas e poéticas diversas, o que pressupõe muitos saberes. Pressupõe também experiências em comum, trocas permanentes dessas práticas e saberes, envolvendo não apenas os habitantes, mas também o público visitante dos eventos periódicos do casarão.O casarão expandiu ações para fora dos seus limites prediais e até geográficos. Gera diálogo e convivência entre grupos diversificados de diferentes regiões da cidade de Belém, integra uma rede com outros espaços semelhantes e entidades culturais não só desta cidade. Não como ação estratégica, mas por sentir-se apto a compartilhar-se, disponível para realizar fruição coletiva de bens culturais e produções artísticas, de abrir-se aos encontros criativos vindos dos diversos lugares e indo até esses lugares. Isso tem ampliado possibilidades de alcance e de diversificação de público visitante, não só apreciadores de teatro, mas adeptos, praticantes e fruidores de várias maneiras de expressões culturais.

Ainda que siga agregando, compartilhado por dezenas, permanece Casarão do Boneco ao passo que se modifica permanentemente. Ainda assim, nesse tempo da cartografia, cada vez mais sendo Casarão do Boneco, mais coletivo, mais compartilhado. Mais dissociado dos diversos coletivos e indivíduos que o habitam. Esse corpo relacional que se forma permanentemente Casarão do Boneco é uma partilha de espaços, de tempos, de coisas e atividades. Indica que há um comum partilhado, que há consensos de pensamentos, ações e modos de fazer. Diz Michel Maffesoli (1996), em No Fundo das Aparências, de um consenso repousado sobre a partilha do sensível, do que é vivido e experimentado em comum, que gera uma liga essencial entre os que partilham. Jaques Rancière em Da Partilha do Sensível, reforça para mim que há "...um sistema de evidências sensíveis, que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. (Rancière, 2005, p.15)". Cada meio é partilhado por quem pode tomar parte do que é comum em função do que faz, do tempo e do espaço da atividade. O fluxo relacional aqui, assim parece se estabelecer e sustenta o entrecruzamento de pontos de vistas, de formação de afetos territorializantes e de linhas espontâneas de saída ou de fuga.

Então há um tempo e um espaço que estão contidos neste relacionar-se entre territórios, entre os estratos deste jardim. Um fluxo de relações entre ritmos e figuras distintas e misturadas num espaço-tempo de ações cotidianas, que envolvem trabalho - ofícios artísticos - e alguma crença na ideia de compartilhamento, de ações em rede ou outras

possibilidades de ampliação melódica, de figuras rítmicas, assim, pelo tempo e pelo espaço, o chamo de existencial. O território existencial estará sempre se produzindo. O Maracujazeiro não parará de crescer e de se relacionar, mesmo que eu o tire de um rumo, estará em composição com a jiboia e/ou com a aceroleira e com os muitos insetos que o frequentam, não haverá outro tempo ou espaço para ele que não esses em que já está. O tempo da própria existência, da minha própria existência.

Neste ensejo, te digo desta figura de linguagem que começas a encontrar pela leitura, que é usar dos assuntos do manejo do quintal para tentar dar clareza à compreensão das ideias. Das funções que exerço no casarão, como disse acima, tem a jardinagem.É uma das minhas preferidas e onde jorra mais o meu tempo, nunca encontro o Casarão do Boneco sem encontrar o jardim, sem ir até ele. Será inevitável tomar a minha práticade jardineiro como metáfora em busca de um auxílio à compreensão do estabelecimento das relações, não para explica-las ou para buscar exatamente sentido, mas para "...ajudar a compreender suas significações. (Maffesoli, 1998)", buscando uma lógica própria do seu movimento constante, do fluxo das interações que constituem o universo simbólico do/no Casarão do Boneco. Ou como um princípio, à Sonia Rangel,que "É aquela unidade molecular que ao ser retirada da obra e do seu pensamento lhe esvazia sentido, configuração, vitalidade.(Rangel, 2006, p3)"

Donde vejo,essa dinâmica é orgânica, forjada em conjuntos capazes de se aglomerar de maneira flexível, respondentes uns aos outros, cuja abrangência e ação se estabelecem em rede. Tão semelhante ao jardim agroflorestal que tento praticar na área externa do Casarão do Boneco e no quintal da casa que moro, que me pareceu inevitável esse atravessamento político entre tais saberes. Então assumo da minha prática e dos conhecimentos postos por Ernest Götch[380] (1997) - na sua proposta do sistema agroflorestal dirigido pela sucessão natural, muito entremeada à teoria de Gaia de James Lovelock (1991) e reforçada por Capra em A Teia da Vida (1996) - em que há um estreito entrosamento entre as partes vivas e as não vivas do planeta para sua auto-regulação. Um processo que se desenrola no tempo e que tem transformações sucessivas nas formas de vida e das condições do lugar, de acordo com as

[380] O agricultor e pesquisador Ernst Götsch é suíço e iniciou seu trabalho no Brasil em 1982. Reside no município de Piraí do Norte, no Sul da Bahia, onde desenvolve, desde 1984, uma experiência pioneira em agroflorestação. Ernst presta assessoria a organizações não governamentais, universidades e órgãos de assistência técnica rural em quase todas as regiões do Brasil, principalmente para entidades da Rede de Projetos em Agricultura Alternativa (Rede PTA). Também assessora organizações da Europa e da América Latina, e atualmente é cooperante do Serviço Alemão de Cooperação Técnica e Social (DED) e consultor do Centro Sabiá.

interações e desenvolvimento dos organismos que ali habitam. Acredito que o planeta é extremamente eficiente na complexificação da energia em função da manutenção e geração de vida, num sistema altamente inteligente (não creio em algo mais inteligente que a própria natureza). "A terra gira com o seu grande poder"[381].Nós humanos, somos parte disso (ou deveríamos ser) e temos funções específicas como animais de grande porte que somos.

Toda a energia estará voltada para a abundância de vida no planeta, o que significa abundância e renovação permanente de recursos sem nenhum insumo, nada de fora do sistema. Tudo que se precisa já estará lá, deixado de alguma maneira por uma composição anterior, e esta que está forjará a próxima, sem que uma termine para a outra começar. Brotará o que é nativo, que estará disponível naturalmente, ou o que, da observação sobre a planta nativa, que assemelhe a ela, pode ser posto na composição do jardim por interesse de cultivo. "Tu também não deves cultivar monoculturas, mas sim, como a natureza te ensina, plantar **consórcios de espécies,** o mais diversificado possível, de todas as etapas sucessionais, a caminho do clímax da vegetação natural do teu lugar. (Götsch, 1997. p7)" No nosso caso, uma floresta amazônica. Sempre num balanço energético positivo.

Ponho na escrita como apoio á reflexão, mas também como estratégia de intervenção sobre os pensamentos das ações coletivas e sobre as minhas próprias atitudes como habitante jardineiro do Casarão do Boneco. Atuamos num balanço energético positivo? Eu, pesquisador, sou habitante também e componho este território, o produzo com os outros. E afirmo que há um cultivo: como desviar a unha de gato que se enrola na cerca elétrica do vizinho, ou apoiar a subida do melãozinho de jardim pelo tronco da goiabeira que foi podada. Como se poda o Cupuí para que o sol chegue ao canteiro das ervas em baixo e se espalha a matéria orgânica (as folhas e os galhos picados) para enriquecer e proteger o mesmo canteiro, se arruma as salas para caberem novas atividades e o que sobra de recurso pode ser (re)aproveitado de alguma maneira.

Convivo/Trabalho com o Casarão do Boneco faz 15 anos. Acredito que sou a pessoa que mais frequentou a casa neste período. Quando estou em Belém, vou quase todos os dias lá, ou seja, quase todos os dias de uns 11 meses por ano. Hoje, além de inbusteiro, trabalho ainda com outros coletivos que habitam o Casarão do Boneco: dirigi os espetáculos do grupo Projeto Vertigem, dirijo as encenações dos jogos do Sorteio de Contos, e fiz direção para Companhia Madalenas e para o Dirigível Coletivo de Teatro, além de compor outros

[381]Grande Poder, Canção de Mestre Verdelino (de Alagoas)

ajuntamentos com habitantes do casarão, em funções diversas e em diversas criações cênicas. Estou envolvido diretamente na maioria das atividades que movimentam o casarão. Estou completamente emaranhado nesta trama.Esse convívio cotidiano me permite, ou facilita, um olhar entranhado nos meios que formam o Casarão do Boneco. Também me concede intuições sobre seus movimentos internos e sobre a sua aparência para a cidade. Me coloca, privilegiado, num bolo de relações que atravessam os mecanismos internos de convivência, criações, produções e gestão, e agenciamentos para fora das suas paredes. Á princípio, compreendo intuitivamente o quanto o fluxo das relações viventes no Casarão gera de movimentos de territorializações.

Falar de existir com e no Casarão, me põe insistentemente diante desteverbo tão caro que é compartilhar. Um motivo para esta cartografia é o compartilhamento. Compartilhamento de si também (da pesquisa), mas como atitude contida na ânima do Casarão, ao menos desde que Casarão do Boneco, desde que o In Bust o habita. Esse verbo – aliás, também como substantivo já posto aqui na escrita – tão mais conjugado, mais pouso no meu perambular por entre os meios componentes da casa. Como integrante do núcleo do In Bust, considero que "compartilhar" vibra nas estruturas de cada feito do grupo pela casa, como um princípio político da relação com a lida de artista e com a cidade.

Sigo algumas pistas do método cartográfico de Gilles Deleuze e Félix Guattari dispostas por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia (2009) e, pretensioso, voo pelo Casarão como um inseto, desses que encontro todo dia no quintal. Um besouro, uma caba ou abelha, misturando as floradas mais saborosas, polinizando; uma mosca das cítricas, pousada por um grande tempo em uma única folha do filhote da tangerina, olhando dali; vezes como uma borboleta, num voo mais saltitante, procurando em baixo das folhas de tudo um lugar propicio para pôr as futuras lagartas; talvez como um gafanhoto ou louva-a-deus, pulando entre as folhas, disfarçando nelas só para conseguir o almoço. Quero dizer que não é um voo alto, é por dentro e a minha dimensão é grande no máximo ao beija-flor pequeno da caneleira.

Quando voo mais alto - talvez no modo beija-flor – vislumbro vários lugares nele: um casarão, porém, uma sede, porém, um espaço coletivo, porém, um espaço cultural da cidade - que por si já é múltiplo. Mas nos voos mais baixos - no modo inseto - vejo um lugar único, um corpo único sem forma, ainda que o seja fisicamente condicionado às estruturas de uma casa, sendo definido pelas relações estabelecidas entre seus habitantes, os ambientes, as coisas, pelo que está fora e entra e sai e não é de lá, pela rua e o entorno. Um corpo como

Deleuze observa o corpo definido por Espinoza (2002), composto por uma infinidade de partículas, se elabora por um lado das relações entre velocidades e lentidões, repousos e movimentos dessas partículas. Simultaneamente também é definido pelo que o afeta e pelo que é capaz de afetar. Não é definido como forma, ou pela forma, mas como força interativa. Numa transdução.

> A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro. Justamente, a noção de meio não é unitária: não é apenas o vivo que passa constantemente de um meio para outro, são os meios que passam um no outro, essencialmente comunicantes. (DELEUZE e GUATTARI,. 1997. p.103).

Como o Maracujazeiro, a Boiuna e oCipó Insulina, seguindo em direções diferentes, se encontram por entre a Cheflera e juntas, as quatro plantas, se confundem num pequeno túnel, mas é possível identificá-las conforme se ajusta o olhar, sem deixar de percebê-la como túnel. Na proximidade e no voo por entre, o túnel é repleto de outras folhagens, se adaptam à sombra, ao chão e à umidade preservada em baixo, um pequeno consórcio, se vê as associações, as relações que elas estabelecem, os diversos agenciamentos, alguns possíveis devires, as vidas agregadas ao sistema formado.Ao me propor ao voo dos insetos de jardim, sem prévia folha ou flor para pousar e sem estratificar as possibilidades de interação com o Casarão do Boneco, procurei me manter no estado de percepção háptica, conforme Passos, Kastrup e Escóssia (2009, p.41), abrindo os sentidos e deixando o alcance das sensações condicionarem o meu próprio movimento, a minha vagueação pelos entremeios. Fui traçando o plano no ato da experiência, no acompanhamento com a atenção desfocada e aberta sobre efeitos dos encontros, das surpresas da perambulação,assim entre os sujeitos habitantes da casa e os trânsitos, as comunicações, entre as maneiras de ver o casarão.

E para ter senso ao voar, Maffesoli (1996) me pôs consciente do respeito sobre as coisas como são, sobre aprender suas lógicas e perceber a importância da experiência vivida com outros. Me atentou para o fato existencial que é o compartilhamento sensível do Casarão do Boneco e ao mesmo tempo expandiu para mim a noção de sensível e de compartilhado, quando se combinam, para um sentir comum, um experimentar em comum e o ambiente afetivo que se forma neste ato.Ranciere (2005)fez ascender o critério da partilha, do que foi compartilhado, sobre o que foi olhado em voo enquanto perambulavae que me fez, vez por outra, pousar, a partilha do sensível comoas antenas do inseto perambulante, como a lente para eu perceber os movimentos relacionais, que por sua vez foram condicionadores de pousos. Marcos indicadores para serem lidos na carta final.

Dos vagueios por lá havia intuído maneiras de dizer o que se forma como Casarão do Boneco, mas que ao mesmo tempo o divide em espécies de olhares e pontos de vistas diferentes. Qualidades do Casarão do Boneco, formatos ditos, maneiras de ser visualizado, ou experienciado, que aqui exponho como platôs.Um e ao mesmo tempo vários. Foi o que me instigou à cartografar. Escolhi três destes pontos de vistas onde eu poderia me posicionar de maneira mais apropriada: Experimentei o casarão como sede do grupo In Bust Teatro com Bonecos; como espaço compartilhado por dezenas de artistas de cena em trabalhos coletivos; e como lugar de fruição pública coletiva da cidade de Belém do Pará recebedor de fluxos de pessoas para experiências estéticas em comum. Todos são o Casarão do Boneco.Transitei entre eles, me posicionei em qualquer um desses pontos de vista escolhidos, de acordo com o que me fez voltar o olhar, de acordo com as antenas do inseto. Experimenteicada um desses lugares como plataformas ou meios ou platôs, que se sobrepõem. Transduzi entre/com/por eles.

Criei um dispositivo que me fez estar sempre entre esses pontos de vista: - Sede do In Bust; - Espaço Compartilhado/compartilhador e; - Casarão Aberto ao Público. Algo como um jogo de tabuleiro, com dezenas de peças móveis, que representam, além dos platôs, os grupos e pessoas, dispostas por mim sobre um tecido, a cada necessidade de reflexão,de observar a multiplicidade ora vivente nos seus meios e o corpo relacional que vai sendo gerado nisso. Diante dele e na existência do dia a dia,desse momento espaço-temporal do permanente tornar-se Casarão do Boneco, vislumbrei diversas movimentações e que essas plataformas são maleáveis, expansíveis, tomam contornos moventes de ampliação e recolhimento, remodelamentos, tudo de acordo com os fluxos dos encontros e cujos principais agentes são as pessoas que o habitam. Me diz a Cecilia Salles que "*O objeto que está sendo criado, se tomado nessa visão temporal, é mutável*;" (Salles, 2006. p15). O que se vê no dispositivo, então, parece ser um frame, um desenho momentâneo do transito relacional que delineia o Casarão.

No percurso das reflexões,nas perambulações por entre os platôs projetados, vislumbrei grandezas capazes de proporcionar os movimentos indicadores de um reposicionamento diante de si mesmo que o casarão passou a demonstrar. As voltas do meu raciocínio passavam sempre pelos espaços da casa, incluindo o jardim, pelas atividades acontecendo, pelas coisas que estão envolvidas na atividade, pelas pessoas que movimentam tudo. Os Habitantes são talvez as forças mais expressivas nestes fluxos. Identificados porque

são planejadores, agenciadores, propositores dos movimentos que territorializam e reterritorializam e personalizam o Casarão do Boneco.

Os eventos engendrados do/como Casarão do Boneco, em coletivos, não exatamente em grupos já estabelecidos (In Bust, Produtores Criativos, Madalenas)e que ganham algum contorno público, são outro bloco de forças percebidas que chamei de Movimentos do Casarão. Os Habitantes, porém, permanecem por entre os espaços. O Casarão é um espaço e todo o movimento se dá de alguma maneirapor entreos espaços que o formam como construção arquitetônica, como limite imaginário, como virtualidade. Os Espaços, então, formam um terceiro bloco de forças percebidas.

Os três blocos são assim demonstrados pela necessidade de visualização do transito relacional.Tais não são estanques e nem se encerram em si, em suas supostas limitações de blocos homogêneos. Pelo contrário, é exatamente o emaranhado das relações e os engendramentos de heterogeneidades que os fazem se evidenciarem como blocos. Eles mesmos, cada bloco, não são em si homogêneos, como disse das suas supostas limitações: Cada Habitante é um diferente do outro; cada Movimento é provocado por diferentes composições e fontes; cada Espaço não se define pelas paredes da casa e as medidas das salas.Eles mesmo cobertos em si de qualidades que o identificam, mas, vez por outra, podem se confundir.

Especialmente entre Movimentos e Espaços há algumas esfumações, alguns trânsitos na relação com os Habitantes que os tornam semelhantes. Uma transdução. Acontece que Movimentos e Espaços são o que são porque são habitados, o que dá qualidades de deslocamento para os Habitantes por entre Movimentos e Espaços. Digo, por conseguinte talvez de alguma qualidade de fixidez para os Movimentos e Espaços.São raciocínios. Das linhas visualizáveis intuo enunciados, por vezes sigo uma ou outra para entender suas tensões, suas subjetividades, se apontam pistas que indicam seus devires, para antever germinações. Há diversas maneiras de compartilhamentos atravessando as relações no casarão e com ele.

Para identificar aspectos que evidenciem os contornos desses meios entremeados e em movimento de expansão, para, no percurso da cartografia, deixá-los visualizáveis, convidei os Habitantes para a construção coletiva de Mapas-fluxos ou Tramas de Fluxos que relacionam os blocos de força,juntos e em pares, conforme foi se estabelecendo nos encontros para esta construção. Imagino que estes mapas-fluxos tramados são como se estivéssemos nos

caminhos de dentro do jardim do casarão e conseguíssemos, sem entrar nos canteiros, reconhecer cada espécie ou pelo nome ou pela família.

Como os canteiros são ainda de principio florestal, tem-se que primeiramente acreditar na diversidade como condição de auto regulação e como propulsora de mais diversidades, mais buscas e mais alcances, mais germinações e brotamentos. Entre os canteiros, ou seja, na trama riscada dos fluxos, seguindo as linhas é que se vê as intensidades. Entre nós do casarão, os que mais ou menos agenciam espaços, que mais ou menos acionam movimentos; No trançado das cores que se vislumbra qual movimento ocupa mais o Casarão, exige mais espaços e pessoas; qual espaço é habitado por quem e tem condições para brotar o quê; Qual, quem ou o que tem tanto alcance e exigências, tal o Biribazeiro cercado de outras tantas plantas de menor porte, capaz de sombrear/iluminar, produzir flores e frutos, capturar carbono e liberar água, trocar gás carbônico por oxigênio, energia para se autoalimentar e alimentar o seu entorno. O que tão intenso que posso significar como árvore neste Casarão do Boneco de canteiros inventados? e como arbustos, hortaliças etc.?

Daão uma boa ideiasobre os ajuntamentos de forças capazes de gerar a ânima que proporciona os movimentos do Casarão, que são o Casarão do Boneco, é o que penso que se verá. Mas as tramas, os riscos coloridos trançados entre Habitantes, Espaços e Movimentos, são só dispositivos para provocar brotos de raciocínio que transbordem em palavras, que gere assunto e virem em fala sobre o que se vê e o que se vive como Casarão do Boneco, que provoque paralelismos, constitua metáforas, exercite ideias e subjetividades. Nada de certezas ou engessamentos nas maneiras da leitura, apenas que são um registro numa espécie de lente panorâmica temporal feitas das opiniões e debates em encontros no casarão do boneco.Percebo as tramas entre os canteiros e conectando as forças que se apresentam visualizo as grandezas. E nos mapas saltam questões que indicam algum rumo.

Na minha prática de jardineiro questiono o jardim que não é diverso, onde cada canteiro contém nada mais que uma mesma espécie e que todo o jardim não passa de sobras de espaços para plantar.Então, neste canteiro há somente Movimentos ou Espaços ou Habitantes? Uma qualidade de forças apenas em cada canteiro? Não creio nesses blocos de forças sem que estejam tramados e uns provocando vibrações nos outros, e em franca disposição para afetar e ser afetado. Na fixidez que um canteiro apresenta, é possível um (canteiro) transitar por outro? Não acredito, mas não é do meu feitio fechar possibilidades. De alguma maneira estão também tramados entre si. Num canteiro do jardim do casarão, os que o habitam, plantas, bichos, mesmo os que não vemos, estes ficam para lá e para cá. Sabemos,

exatamente por isso, que todos os canteiros, na prática, são um jardim só. Que Habitantes, Espaços e Movimentos, nesta ideia, são juntos o Casarão do Boneco. No jardim mesmo do casarão, donde parte esta metáfora, há aráceas por todos os canteiros, em espécies diferentese misturadas com outras, porém.

REFERÊNCIAS

CASSÉ, Michel; MORIN, Edgar. Filhos do céu: entre vazio, luz e matéria. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008, p. 73. Título original: Enfants du ciel.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2,* Tradução de Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa – São Paulo. Ed. 34, 1995, (Coleção TRANS). vol. 1.

------. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.* Tradução de Suely Rolnik. – São Paulo. Ed. 34, 1997, (Coleção TRANS). (Digital) vol. 4

DELEUZE, Gilles*. Espinosa, Filosofia Prática*. São Paulo. Escuta, 2002 (Digital)

FERREIRA, Rodolfo Alves. Restauração e Reabilitação do Casarão do Boneco Trabalho final de graduação, orientado pela Prof. Msc. Elna Trindade, como requisito parcial para a obtenção do grau de Arquiteto e Urbanista da Universidade Federal do Pará. 2009

FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. (Org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário* – Porto Alegre; Sulina, 2012

GÖTSCH, Ernst. Homem e natureza. Cultura na agricultura – (2ªEd.) – Recife, PE: Centro Sabiá, 1997

KAPRA, Fritjof. A Teia da Vida - Uma nova compreensão cientifica dos sistemas vivos. *Tradução* Newton Roberval Eichemberg. Cultrix. São Paulo. Arquivo PDF.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências: por uma ética da estética*. – Petrópolis. VOZES, 1996.

MATURANA R., Humberto; VARELA G., Francisco. A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano. Arquivo PDF

NARDIM, Thaise Luciane. Pedagogia Performativa Para O Cartografar: Oito Programas-Pistas (E As Performances Da Atenção) ALEGRAR - nº15 - Jun/2015 - ISSN 18085148 www.alegrar.com.br

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA Liliana. *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa – Intervenção e produção de Subjetividade*. Porto Alegre; Sulina, 2009.

PENEIREIRO, F.M. Sistemas agroflorestais dirigidos pela sucessão natural: um estudo de caso

Fabiana Mongeli Peneireiro. Piracicaba-SP, 1999

RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Monica Costa Netto. – São Paulo; EXO experimental.org; Ed. 34, 2005

SAQUET, M.A. As diferentes abordagens do território e a apreensão do movimento e da (i)materialidade) (Geosul, Florianópolis, v. 22, n. 43, p 55-76, jan./jun. 2007

RANGEL, Sonia. Processos de Criação: Atividade de Fronteira. UFBA A revista eletrônica de Artes Cênicas,Cultura e Humanidades "TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS DA CENA". Edição 01 – ano 03. 2006

THOMPSON, William Irwin. Gaia – Uma Teoria do Conhecimento. Tradução Silvio Cerqueira Leite – (4ª Ed.) – São Paulo: Gaia, 2014.

EDUCAÇÃO MUSICAL PARA CRIANÇAS DE 0 A 3 ANOS COM SUSPEITA OU DIAGNÓSTICO DE TRANSTORNO DO ESPECTRO AUTISTA (TEA): PROPOSTAS DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM MUSICAL E DE TREINAMENTO PARA CUIDADORES BASEADAS NO PROGRAMA *SUZUKI EARLY CHILDHOOD EDUCATION* (*SECE*)

Paulyane Nascimento Zimmer (Doutoranda em Artes. PPGArtes/ UFPA)

Áureo DéoDeFreitas Júnior (*Ph.D.* em Educação Musical. PPGArtes/UFPA)

RESUMO

O Transtorno do Espectro do Autismo (TEA) é um quadro clínico que pode ser detectado precocemente, marcado por dificuldades de comunicação, interação Social e comportamentos restritos. Fomentar a Educação musical de qualidade para todos permite que a aprendizagem musical seja reconhecida como possível em todas as idades, independente de diagnósticos. O programa internacional *Suzuki EarlyChildhoodEducation* (*SECE*), para educação musical de crianças de 0 a 3 anos, possui metodologia estruturada que possibilita o desenvolvimento do caráter e de habilidades musicais cruciais ao desenvolvimento do estudo posterior do instrumento, entretanto, o SECE não possui modelos estruturados para avaliar a aprendizagem do aluno ou treinar cuidadores. Nesse sentido, esta pesquisa em andamento objetiva construir uma proposta de avaliação musical na primeira infância (0 a 3 anos) e de treinamento para engajamento de cuidadores no processo de ensino-aprendizagem musical baseados no programa *SECE*. Turmas de 10 alunos, dos quais 4 com suspeita ou diagnóstico de TEA, serão formadas tendo seus desempenhos pré e pós-treinamento de cuidadores avaliados. O repertório em inglês e metodologia possibilitará aos participantes experiência bilíngue, bem como cooperação entre grupos de pesquisadores de outras instituições do país e do exterior.

Palavras-chave: Autismo. Educação Musical. Primeirainfância.*Suzuki Early Childhood Education.*

ABSTRACT

Autism Spectrum Disorder (ASD) is a clinical picture that can be detected early, marked by communication difficulties, social interaction and restricted behaviors. It promotes quality music education for all enables music learning to be recognized as possible at all ages, regardless of diagnosis. The Suzuki Early Childhood Education (SECE) international program for music education of children 0-3 years old has a structured methodology that enables the development of character and musical abilities crucial to the development of the instrument's later study, however, the SECE does not have structured models to assess student learning or train caregivers.In this sense, this ongoing research aims to build a proposal for musical evaluation in early childhood (0 to 3 years) and training for the engagement of caregivers in the process of teaching and learning music based on the SECE program. Classes of 10 students, of whom 4 with suspected or diagnosed ASD, will be formed having their pre and post-training performances of carers evaluated.The repertoire in English and methodology will enable participants to experience bilingual, as well as cooperation between groups of researchers from other institutions in the country and abroad.

Palavras-chave: Autism. Music Education; Early childhood; Suzuki Early Childhood Education.

INTRODUÇÃO

O Transtorno do Espectro Autista (TEA) é um quadro clínico que envolve dificuldades de comunicação, interação social e a presença de comportamentos restritos e repetitivos. Além disso, a presença de Hipo ou Hiperreatividade (hipo = baixa/ hiper = alta) a estímulos sensoriais é comumente verificada em pessoas com TEA, podendo estar relacionada a elementos como sons, texturas, iluminação, toques, etc, aspecto este necessário ser investigado na pessoa com TEA, antes de inserí-la em propostas de atividades livres ou acompanhamentos clínicos, a fim de não proporcionar experiências invasivas às suas limitações. (APA, 2014)

O TEA encontra-se distribuído em três possíveis graus de caracterização disponibilizados na Tabela 1 (APA, 2014, p. 52).

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 interferem acentuadamente no funcionamento em todas as esferas. Grande sofrimento/dificuldade para mudar o foco ou
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 apresenta comunicação não verbal acentuadamente estranha.	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.
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

Tabela 1 Níveis de gravidade para transtorno do espectro autista.

Estima-se que cerca de 1% da população (70 milhões de pessoas) possuam TEA, das quais aproximadamente de 1 a 2 milhões de brasileiros sendo 400 a 600 mil com menos de 20 anos, e entre 120 e 200 mil menores de cinco anos (IBGE, 2000). O Tratamento do TEA ocorre conforme a gravidade e aspectos presentes no perfil da pessoa diagnosticada, podendo englobar a necessidade de acompanhamentos clínicos sistemáticos, dentre os quais Fonoaudiológico (para desenvolver linguagem/ comunicação), Terapêutico Ocupacional (aspectos sensoriais) e Psicológico (comportamento), entretanto, na presença de sintomas específicos, embora não relacionados diretamente ao TEA, e que interfiram a qualidade de vida e continuidade efetiva do tratamento (distúrbios de sono, agressividade, atenção, agitação, entre outros), o acompanhamento medicamentoso pode ser adotado. (APA, 2014)

Os transtornos do neurodesenvolvimento, dentre os quais o TEA, "(...) se manifestam cedo no desenvolvimento, em geral antes de a criança ingressar na escola, sendo caracterizados por deficits no desenvolvimento que acarretam prejuízos no funcionamento pessoal, social, acadêmico ou profissional." (APA, 2014, p. 31).

Além dos tratamentos clínicos, atividades que envolvem artes têm demonstrado contribuições significativas ao desenvolvimento de pessoas com TEA, podendo-se destacar aquelas que envolvem a Música terapeuticamente, como na Musicoterapia, trabalhando focalmente em aspectos do desenvolvimento nos quais a pessoa apresenta limitações ou que

implicem em sua qualidade de vida (GATTINO, 2015) ou aquelas voltadas propriamente à aprendizagem musical de pessoas com TEA, visando compreender os aspectos de ensino-aprendizagem (RODRIGUES, 2014).

As atividades musicais têm a habilidade de trabalhar todos os aspectos de desenvolvimento do ser humano. De acordo com Muszkat (2012, 67-68).

> A atividade musical mobiliza amplas áreas cerebrais, tanto as filogeneticamente mais novas (neocórtex) como os sistemas mais antigos e primitivos como o chamado cérebro repitiliano que envolve o cerebelo, áreas do tronco cerebral e a amígdala cerebral. A vibrações sonoras, resultantes do deslocamento de moléculas de ar, provocam distintos movimentos nas células ciliares (receptoras) localizadas no ouvido interno e são transmitidas para centros do tronco cerebral. (...) os estímulos sonoros nas chamadas células ciliares são levados pelo nervo auditivo de projeção localizadas no lobo temporal no chamado córtex auditivo ou área auditiva primária responsável pela decodificação da altura, timbre, contorno e ritmo. Tal área conecta-se com o restante do cérebro em circuitos de ida e volta, com áreas da memória como o hipocampo que reconhece a familiaridade dos elementos temáticos e rítmicos, bem como com as áreas de regulação motora e emocional como o cerebelo e a amígdala (que atribuem um valor emocional à experiência sonora) e um pequeno núcleo de substância cinzenta (núcleo acumbens) relacionado ao sentido do prazer e recompensa (Figura 1). Enquanto as áreas temporais do cérebro são aquelas que recebem e processam os sons, algumas áreas específicas do lobo temporal são responsáveis pela decodificação da estrutura e ordem temporal, isto é, do comportamento musical mais planejado.
>
> Há uma especialização hemisférica para a música no sentido do predomínio do lado direito para a discriminação da direção das alturas (contorno melódico), do conteúdo emocional da música e dos timbres (nas áreas temporais e frontais) enquanto o ritmo e duração e a métrica, a discriminação datonalidade se dá predominantemente no lado esquerdo do cérebro. O hemisfério cerebral esquerdo também analisa os parâmetros de ritmo e altura interagindo diretamente com as áreas da linguagem, que identificam a sintaxe musical.
>
> A música não apenas é processada no cérebro, mas afeta seu funcionamento. As alterações fisiológicas com a exposição à música são múltiplas e vão desde a modulação neurovegetativa dos padrões e variabilidade dos ritmos endógenos da frequência cardíaca, dos ritmos respiratórios, dos ritmos elétricos cerebrais, dos ciclos circadianos de sono-vigília, até a produção de vários neurotransmissores ligados à recompensa e ao prazer e ao sistema de neuromodulação da dor Treinamento musical e exposição prolongada à música considerada prazerosa aumentam a produção de nerotrofinas produzidas em nosso cérebro em situações de desafio, podendo determinar não só o aumento da sobrevivência de neurônios como mudanças de padrões de conectividade na chamada plasticidade cerebral.

Embora os efeitos neurodesenvolvimentais e neuroplásticos possíveis no cérebro, quando do uso da música, é necessário considerar que pessoas com TEA podem apresentar alterações em áreas do sistema nervoso que justifiquem as alterações sociais respondentes ao quadro (AMARAL; SCHUMANN; NORDAHL, 2008; NEUHAUS; BEAUCHAINE; BERNIER, 2010). Ainda assim, é evidente que, atividades musicais que proponham ou permitam explorar em multiplicidade aspectos neurais podem ser grandes aliadas ao desenvolvimento e aprendizagem destas pessoas.

Na pedagogia musical encontramos métodos que defendem a necessidade de trabalhar não somente a música, mas os aspectos secundários desenvolvimentais necessários a melhor aprendizagem, podendo-se destacar o Método Suzuki de educação musical, um dos mais difundidos pelo mundo. Formulado por Shinichi Suzuki (1898-1998), violinista japonês, também pode ser encontrada sob o nome "Educação do Talento" ou "Método da Língua Materna", expressão utilizada pelo autor por e para defender a viabilidade do ensino da música desde a mais tenra idade. Segundo Suzuki o aprendizado da língua materna só é possível porque a criança, além de apresentar potencial para este desenvolvimento oral (exceto em casos onde alterações estruturais do aparelho fonador a impeçam), encontra-se imersa em um local onde todos falam o idioma e rodeada por amor e estímulos verbais e auditivos. De acordo com Ilari e Mateiro (2010, p. 189), o termo Abordagem da Língua Materna deve-se

> (...) as condições ambientais do meio e as influências no bebê, conforme ele ouve e se acostuma com os sons de sua língua materna. A constante repetição dos sons e palavras, que o bebê ouve para poder fixá-las na memória e depois reproduzi-las. A atitude cotidiana dos pais quando o bebê começa a falar. [...]. O progresso natural da criança, através da repetição e prática diária de uma habilidade (...). A importância de atitudes e reforço parentais positivos e a valorização da cooperação, do trabalho em grupo ao invés da competição.

Assim como o Método Suzuki partiu inicialmente do violino, oriundo de uma investigação intensa de repertório com peças escolhidas para apresentar de forma lógica os pontos musicais e técnicos de maneira sequencial, este formato é seguido pelo Método Suzuki em todos os demais instrumentos musicais ofertados. Na proposta de educação musical para bebês, Suzuki especifica que é necessário que a criança passe pelos seguintes passos: a) seja inserida em um ambiente com música de grandes compositores para familiarizar-se; b) imite e experimente os sons; c) seja cercada por amor e estímulo, sendo encorajada nas atividades; d) tenha contato diário e contínuo com a repetição do CD com o repertório que vai estudar; e) seja auxiliada na prática diária de repertório repetindo não somente a canção que está aprendendo (enquanto estiver no nível 1), mas as que já aprendeu; f) seja rodeada por outras crianças; g) seja elogiada em suas práticas; e, h) no momento apropriado, tenha a introdução da leitura musical. Para Suzuki a inserção da teoria musical deve respeitar o tempo da criança considerando que, "Uma vez que ela pode tocar com um bom som, boa postura, ela aprenderá a ler e a escrever a música. Logo ela estudará a teoria." (FRASER, 2015, p. 8)

Fraser (2015), dispõe ainda que é responsabilidade do pai ou da criança: a) ir às aulas com esta, atuando como observador, apoiando e aprendendo com ela; b) tocar o CD das canções da aula constantemente (pelo menos duas horas do dia); c) escolher junto a criança

um horário de estudo da música e ajuda-la a mantê-lo; d) Elogiar a criança e desfrutar de sua música; e) Saber exatamente o que a criança necessita praticar/estudar; f) quando der advertências à criança, não criticá-la, mas fazê-lo de forma suave e, de preferência, não verbal; e, g) ser firme mantendo as regras e limites. Suzuki cunha seu fundamento em um tripé formado por professor, aluno e pai, os quais devem trabalhar juntos, pois o progresso da criança depende da qualidade desta relação.

A metodologia Suzuki é pautada em sete conceitos chave, a saber: a) *Todas as crianças podem aprender bem* (é possível desenvolver o talento em todos os alunos); b) *A habilidade se desenvolve cedo* (quando inserida cedo, a música passa a ser algo natural na vida das crianças e, a aprendizagem musical também); c) *O ambiente nutre o crescimento* (É necessário mudar o ambiente para que ele produza o desejo da criança mudar, o ambiente deve ser calmo e ter bons exemplos); d) *As crianças aprendem umas com as outras* (é importante as aulas em grupo, recitais e concertos, para proporcionar assimilação e aprendizagem na criança); e) *O êxito atrai o êxito* (Pois quando se domina bem um passo o próximo passo está preparado e com garantia de sucesso); f) *A participação dos pais é essencial* (Assim como na apreensão da fala, quando estes demonstram interesse no que a criança está fazendo, motiva-a a continuar fazendo); g) *É fundamental encorajar a criança* (encorajar de forma sincera motiva, já a crítica causa rejeição nos distanciando do que pensamos não fazer bem). Entretanto, é fundamental considerar que o aprendizado da música, assim como da língua materna, deve respeitar o ritmo interno de aprendizagem de cada criança, pois sempre existirão aquelas que aprendem em tempos diferenciados. Incentivar a cooperação entre as crianças, os pais e os professores é crucial. Para Suzuki o objetivo maior da música é educar a pessoa, ou seja, primeiro o caráter e, depois, a música. (FRASER, 2015)

Além do ensino de instrumentos musicais, existe o Método *Suzuki EarlyChildhoodEducation* (SECE), tendo como *Teacher Training* a professora Doroty Jones. O SECE acredita que o potencial para cada criança é ilimitado. Todas as aulas devem ser conduzidas por dois professores formados no SECE e com certificação. Por meio de um repertório estruturada está proposta visa promover o ensino de elementos da música (Timbre, ritmo, notas, afinação, intensidade, reprodução sonora, percepção auditiva, entre outros) e habilidades sociais indispensáveis ao aprendizado musical e à vida, respeitando os marcadores do desenvolvimento humano em cada faixa etária.

Segundo Hodge, Chen e McCall (2017), as aulas SECE são estruturadas da seguinte forma:

1) Inicialmente, os pais ou responsáveis recebem (1 mês antes de iniciar as aulas), um CD com o repertório SECE (Figura 1).

Figura 1.CD *Suzuki Early Childhood Education*.Fonte: acervo pessoal.

A proposta de entregar o CDantes do início das aulas é permitir que a criança, ao adentrar no ambiente novo, possa ter, além de seus pais ou responsáveis, outros elementos de referência conhecidos, como as músicas do repertório, elementos estes que podem tornar o ambiente das aulas ainda mais acolhedor à chegada da criança. Desta forma, de posse do CD é recomendado aos pais ou responsáveis que o coloquem para tocar em dois períodos do dia, e o escutem junto à criança. A escuta não deve ser direcionada (parar para escutar), mas servir de atmosfera, plano de fundo, das atividades prazerosas executadas pela criança.

2) Ao chegar ao local das aulas os pais são recebidos por um dos dois professores SECE da turma que faz a preparação destes para entrar na sala de aula. Neste momento, são proferidas algumas orientações a fim de possibilitar que o ambiente possa nutrir de forma satisfatória o desenvolvimento global e musical da criança. As orientações encontram-se abaixo descritas:

   - Se a criança começar a se irritar deve-se retirá-la da sala (de preferência sem fazer interrupções com fala ou dar atenção), retomando rapidamente assim que ela se

acalmar. Embora os pais possam se sentir constrangidos deve-se orientá-los que todas as crianças têm momentos assim;

- Os pais devem lembrar que eles são o ambiente, logo necessitam cantar e dançar com entusiasmo, servindo como modelo para a criança, porém sem força-la a fazer a atividade, e se ainda assim a criança não quiser, deve-se dizer que ela vai na próxima vez;
- Se não souber cantar as letras da música deve cantar junto com vocalizações (ex. lalala);
- Não conversar com outras pessoas ou distrair-se durante as aulas, os pais devem se concentrar somente na criança;
- Em situações nas quais a criança pode não querer compartilhar, deve-se orientar os pais de que se trata de uma fase do desenvolvimento, e que para contribuir com uma atmosfera calma do ambiente os pais devem retirar a criança da sala assim que sentirem que poderão perder o controle da situação;
- Não fazer pela criança o que ela pode fazer;
- Nada de brincar, comer ou beber algo durante as aulas. As mães que amamentam poderão fazê-lo da forma que se sentirem mais à vontade, sendo reservado um espaço da sala caso prefiram;
- Não entrar com sapatos e sentar em silêncio em volta do tapete;
- Chegar a 5 a 10 minutos antes da aula para não atrapalhar a calma no ambiente.

3) A última atividade da aula consiste na entrega aos pais de um diário onde ele deve escrever as impressões que teve da criança durante a aula, material que permite a avaliação das evoluções da criança, conjuntamente, à observação das professoras em sala. É importante ressaltar, entretanto, que no SECE não há uma proposta de avaliação estruturada que permita mostrar aos genitores ou responsáveis de forma quantitativa as evoluções da criança.

Nesse sentido, considerando as possibilidades da música e a viabilidade de ensino da mesma para todas as pessoas conforme o Método Suzuki, bem como a necessidade de orientações aos genitores para promover maior envolvimento parental e a criação de uma avaliação estruturada e validada, o presente trabalho tem como objetivo geral construir uma proposta de avaliação musical estruturada na primeira infância (0 a 3 anos) para crianças com Suspeita de diagnóstico de TEA, baseada no programa *Suzuki EarlyChildhoodEducation*

(SECE) e, como objetivos específicos: a) realizar revisão bibliográfica da literatura sobre Educação Musical na primeira infância (0 a 3 anos) sob o olhar de metodologia Suzuki para crianças com suspeita ou diagnóstico de TEA; b) analisar o repertório do programa *Suzuki EarlyChildhoodEducation* (SECE) no que compete aos elementos musicais e secundários trabalhados; e c) Avaliar a aprendizagem musical de crianças (0 a 3 anos) com suspeita ou diagnóstico de TEA a partir da avaliação estruturada, com base no SECE, desenvolvida.

METODOLOGIA

A pesquisa proposta será delineada como estudo de natureza aplicada, visto que viabiliza conhecimento para aplicação prática e local; Abordagem quantitativa, pois trabalha com a tradução de informações – classificação e análise; e objetivos, explicativa, dado que permite a identificação de fatores que determinam fenômenos, neste caso a aprendizagem musical. Os procedimentos técnicos responderão a uma Pesquisa Experimental, pois se pautará na investigação de objetos e variáveis, controle e observação. (CÓRDOVA; SILVEIRA, 2009)

Participarão da pesquisa oito crianças com TEA (de 0 a 3 anos) e oito pais/cuidadores destas crianças. Serão formadas duas turmas com dez crianças cada, distribuídas da seguinte forma: 4 cuidadores e 4 crianças com TEA (N=4); 6 cuidadores e 6 crianças com desenvolvimento típico.

Inicialmente, os genitores ou responsáveis necessitarão assinar um Termo de Consentimento livre e esclarecido que explicará os objetivos da pesquisa, as implicações éticas e o sigilo da identificação dos participantes, salvo sob consentimento.

Para traçar o perfil das crianças com TEA ou suspeita diagnóstica do quadro será realizado o preenchimento da escala *ModifiedChecklist for Autism in Toddlers* - M-CHAT (ROBINS *et. al.*, 2001).

O preenchimento da escala *Children's Music-RelatedBehaviorQuestionnaire* - CMRBQ (VALERIO *et. al*., 2011), por sua vez, visará investigar o perfil musical da criança e o engajamento parental neste processo.

O levantamento da literatura será realizado em Livros, revistas indexadas no portal de Periódicos da CAPES e sites e responderá a artigos sobre Educação Musical na primeira

infância (0 a 3 anos) sob o olhar da metodologia Suzuki para crianças com suspeita ou diagnóstico de TEA.

Para a elaboração da avaliação estruturada será realizada a análise dos repertórios 1 e 2 do Programa *Suzuki EarlyChildhoodEducation* (*SECE*), Nível 1 (tabela 1), no que compete aos elementos musicais e secundários trabalhados.

REPERTÓRIO 1				**REPERTÓRIO 2**			
Nº	**ATIVIDADE**	**Nº**	**ATIVIDA-DE**	**Nº**	**ATIVIDADE**	**Nº**	**ATIVIDADE**
01	BeforeEntry	12	Criss Cross	01	BeforeEntry	12	FallingThirds
02	Ball andCuckoo	13	WeWillie-Winkie	02	Ball andCuckoo	13	PeasePorridge Hot
03	GoodMorning	14	BowWow-Wow	03	GoodMorning	14	EencyWeencyS-pider
04	Drum	15	Six Little Ducks	04	Drum	15	Little White Duck
05	Up& Down	16	Mulberry Bush	05	Up& Down	16	BaaBaa Black Sheep
06	Little Tommy Tucker	17	To Market	06	HicketyPickety	17	PussyCat
07	Pop GoestheWeasel	18	ThisOld Man	07	Pat A Cake	18	One Two Tie My Shoe
09	Michael Finnegan	19	Stories	09	RingAroundthe-Rosies	19	Stories

09	HumptyDumpty	20	Twinkle	09	Murffin Man	20	Twinkle
10	Scarves	21	Book Basket	10	HickoryDickoryDock	21	Book Basket
11	FallingThirds	22	Journals	11	Shakers	22	Journals

Tabela 1. Repertórios 1 e 2 do SECE (Nível 1).

Fonte: (HODGE; CHEN; MCCALL, 2017)

Para as aulas serão necessários os seguintes materiais: CD *Lullabies, ActionSongsandRhymes*; MP3 das canções "Pequena Serenata" (Mozart), "Minuet" (Bocherini) e "Skiptomy Lou" (John McCutchen); um aparelho de CD Player com leitor de CD e MP3; uma filmadora com tripé; um *Lollipopdrum* (Tambor pirulito); um *Xylo-Tong*; um Pau-de-chuva; um Xilofone Contralto; um *Glockenspiel* Contralto; um Bloco Sonoro; um Triângulo; Lenços de tecido; uma bola de couro; ovos percussivos; Potes de plástico; uma coroa de plástico; uma cesta; livros em inglês e português com rimas; uma aranha de brinquedo; um rato de pelúcia; um cachorro de pelúcia; uma placa impressa com seis patos; uma cadeira plástica infantil; cadernos para diário das percepções dos pais após a aula; e, Lenços antibacterianos para limpeza dos materiais. (HODGE; CHEN; MCCALL, 2017)

A construção da avaliação estruturada para crianças de 0 a 3 anos, baseada no programa *Suzuki EarlyChildhoodEducation* (*SECE)* será organizada pela forma de execução dos elementos trabalhados (musicais e secundários) considerando-se se a criança realiza ou não os comandos e se o faz com auxílio físico total, leve, gestual/verbal ou independente.

A validação da avaliação estruturada dos elementos musicais e secundários trabalhados nas atividades visará identificar problemas de entendimento e aceitação dos termos inseridos no instrumento proposto. Para isso, será disponibilizado a juízes independentes o áudio do repertório do SECE e das aulas com procedimentos de aplicação destes. A concordância deverá responder a no mínimo 80%. Segundo Hall (1975), os registros com concordância perfeita devem estar próximos de 100%, sendo aceitável uma concordância de 80% ou mais em muitos tipos de registros de observação, para se obter um nível operante (linha de base) do comportamento que se pretende verificar a modificação.

Após a avaliação estruturada alcançar o índice de concordância acima, será realizada a avaliação da aprendizagem musical de crianças (0 a 3 anos) com suspeita ou diagnóstico de TEA nas aulas realizadas utilizando-se para tal o banco de dados das aulas, que irá dispor os registros audiovisuais da pesquisa.

O treinamento dos cuidadores será realizado ancorando-se em publicações científicas sobre Música e Neurociências, utilizando teóricos como Daniel Levitin; Gustavo Gattino; Beatriz SenoiIlari; Mauro Muszkat, dentre outros; e, sobre Música, Educação e inclusão, partindo de Violeta Hemsy de Gainza; Marisa Trench de Oliveira Fonterrada; Viviane Louro; Vera Pressagno Brescia; Keith Swanwick; Leis brasileiras de educação einclusão vigentes, entre outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho pretende permitir à comunidade científica, pais e responsáveis e comunidade geral, o acesso à compreensão sobre os alcances da Música para pessoas com TEA, bem como uma avaliação musical estruturada validada baseada no SECE (Nível 1), que viabilize o olhar às evoluções do aluno de forma quanti-quali e esclareça as necessidades que precisam ser lapidadas para promover um processo de ensino-aprendizagem musical efetivo. Pretende-se verificar se há barreiras no processo de condução da aprendizagem do aluno com TEA na mais tenra idade e discutir, a luz da literatura e do Método Suzuki, caminhos para condução de uma educação musical adequada a este público.

REFERÊNCIAS

AMARAL, D. SCHUMANN, C.; NORDAHL, C. Neuroanatomy of Autism.*Trends in Neurosciences*. v. 31, n. 3, p.137-145, 2008.

AMERICAN PSYCHIATRY ASSOCIATION (APA). Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais-DSM-V. Porto Alegre: Artmed, 2014.

GATTINO, G. S. Musicoterapia e autismo: teoria e prática. São Paulo: Memnon, 2015.

HALL, R. V. Manipulação de Comportamento. Modificação de Comportamento: A mensuração do comportamento - Parte 1. 1975. Traduzido por Waldir Bettoi. São Paulo: EDUSP.

HODGE, J.; CHEN, W. T.; MCCALL, L. 2017. Pré-natal and Baby Teacher Training: STAGE ONE. Material utilizado no curso Suzuki ECE Brasil 2017.

FRASER C. O MÉTODO SUZUKI PARA OS PAIS DE FAMÍLIA. In: Curso de Filosofia Suzuki: Cursos de Capacitação de Professores Método Suzuki (material utilizado em curso Filosofia Suzuki proferido em Belém do Pará, ano 2015). São Paulo:Centro Suzuki de Educação Musical/ TeacherTrainner Renata Pereira, 2015. p. 8 - 11.

ILARI, B.; MATEIRO, T. Pedagogias em Educação Musical. São Paulo: Saraiva, 2010.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍTICA (IBGE). Censo demográfico 2000. Censo demográfico, Rio de Janeiro, 2000. p.1-178.

MUSZKAT, M. Música, Neurociência e Desenvolvimento Humano. In: Ministério da Cultura e Vale: A Música na Escola. São Paulo, 2012. p. 67 - 69.

NEUHAUS, E.; BEAUCHAINE, T.; BERNIER, R. Neurobiological correlates of social functioning in autism.Clinical Psychology Review. v. 30, p.733-748, 2010.

ROBINS, D. L., FEIN, D., BARTON, M. L.; GREEN, J. A. The modified checklist for autism in toddlers: An initial study investigating the early detection of autism and pervasive

developmental disorders. *JournalofAutismandDevelopmentalDisorders*, v. 31, p. 131–144, 2001.

ROCHA, V. C.; BOGGIO, P. S. A música por uma óptica neurocientífica. Belo Horizonte, *Per Musi*, v. 27, p. 132-140, 2013.

RODRIGUES, J. C. 2014. 98 *f. Caminhos de formação em Música de estudantes com Transtorno do Espectro do Autismo em uma escola técnica em música.* Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém.

SILVEIRA, D. T.; CÓRDOVA, F. P. Unidade 2 – A pesquisa científica. In: Métodos de pesquisa / [organizado por] Tatiana EngelGerhardt e Denise Tolfo Silveira; coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. 120 p.

VALERIO, W. H.; REYNOLDS, A. M.; MORGAN, G. B.; MCNAIR, A. A. Construct Validity of the Children's Music-Related Behavior Questionnaire. *JournalofResearch in Music Education*. v. 60, n. 2. p. 186–200, 2011.

E O PALHAÇO O QUE É? É UMA MULHER

Me. Priscila Romana Moraes de Melo (UFPA).

RESUMO

Este ensaio traz a fala de uma mulher que descobre em si um palhaço, mesmo atuando, há 13 anos, como palhaça. O encontro com o palhaço Uisquisito ocorreu em 2012, no grupo de teatro Palhaços Trovadores, do qual faço parte há 10 anos. A partir disso, atuar na palhaçaria com gêneros diferentes, feminino e masculino, trouxe-me reflexões não só na arte do palhaço, fato de ter dois palhaços, mas sobretudo, de se provocar discussões do que é uma mulher que tem um palhaço, que em suas primeiras experimentações faz leituras de poemas-manifestos. Com um olhar de pesquisadora para meu fazer artístico, escrever e ler poemas-manifestos se tornou uma característica do Uisquisito. Seus escritos sempre relacionados aos contextos políticos atuais da cidade de Belém, muitos referentes a falta de investimentos na área da cultura, ao descaso com os artistas, as limitações de acesso aos teatros e outros espaços para o movimento artístico na cidade. O Uisquisito me faz pensar na potência política que a comicidade tem, tanto no ato transgressor de uma mulher ser palhaça e ser palhaço por desejo, não por imposição, como era no circo antigamente, quanto na força de provocar reflexões sobre os contextos políticos na atualidade, trazendo o teatro, a comicidade e a palhaçaria como uma forte arma de discussão.

Palavras-chave: Palhaçaria feminina; Poema-manifesto; Arte e Gênero; Arte circense.

ABSTRACT

This essay brings the speech of a woman who discovers in herself a male clown, even though she has been acting for 13 years as a female clown. The meeting with the clown Uisquisito took place in 2012, in the theater group Palhaços Trovadores, which I have been a part of for the last 10 years. Acting through different gender in clowns brought me reflections, not only in the art of clown, in the fact of having two them, but most of all, provoking discussions of what is a woman who has a male clown, who in his first experiments performed poem-manifest readings. With a researcher's eye at my artistic work, writing and

reading poems-manifest has become a feature of Uisquisito. His writings are related to the current political contexts at the city of Belém, referring mainly to investments in the cultural area, neglect of artists, limitations of theaters and spaces for the artistic movement in the city. Uisquisito makes me think about the political power comedy has, first in the transgressing act of a woman being a being a male clown by desire, not by imposition, as it used to be in the circus of old. Second, in the force of provoking reflections on the political contexts nowadays, bringing the theater, comedy and clownery as a strong weapon of discussion.

Keywords: Female clown; Poem-manifest; Art and Gender; Circus Art.

O palhaço, o que é?

É o ridículo da vida. É a criança que é. É homem ou mulher. É homem e mulher. É uma mulher. E o que ele quiser!

Palhaço, figura ilustre do circo, presente no imaginário de muitos, que desperta o nosso mais doce estado: a ingenuidade! Este sábio do riso tem o dom de despertar as nossas mais profundas e secretas emoções. De nos levar a um mundo mágico cheio de (re)descobertas; permitir-nos atingir a plenitude da alma sem que tenhamos que nos preocupar com o tempo, o espaço, o real. Ele nos faz rir mesmo quando estamos tristes; e também nos faz chorar de emoção.

E foi nesse encontro com a figura do palhaço que me deparei com o Palhaço Uisquisito, meu palhaço de gênero masculino, que venho experimentando há cinco anos, mesmo depois de oito anos de palhaçaria com a Palhaça Estrelita. Com treze anos na arte da palhaçaria em Belém, o palhaço Uisquisito surgiu no momento em que eu precisei assumir a figura masculina no espetáculo “A quadrilha dos Trovadores no caminho da rocinha”, do grupo de teatro Palhaços Trovadores, em 2012, do qual faço parte há 10 anos. Neste espetáculo não há um texto, a dramaturgia constrói-se como uma brincadeira de dançar quadrilha, em que os passos da dança popular transformam-se em cenas onde o palhaço pode jogar e improvisar à vontade com seus parceiros e o público.

Puccetti (2009, p. 123) diz que busca-se “encontrar o estado do palhaço através da situação do “picadeiro”: o palhaço entra em cena e, a partir do nada, somente se deixando ver

e se relacionando com o público, tem que construir algo". E desta forma nasce o Uisquisito, tendo que se deixar ver e relacionando-se com o público.

E assim, quando volto meu olhar para o que vinha produzindo artisticamente, percebo "as processualidades da minha vivência de anos na palhaçaria com a Estrelita e o encontro com outro ser palhaço, o Uisquisito" (MELO, 2016, p. 40). Este encontro, apresentou-me um outro corpo, um outro pensar as minhas atuações no universo de minha corporeidade cômico, visto que o Uisquisito "trouxe-me este olhar mais atento para esta aprendizagem, a pensar, a aprender e a adentrar em novas sensações" (MELO, 2016, p. 42).

Minhas aparições com o palhaço se deram inicialmente de forma tímida, mas a partir de 2015, já com um olhar de pesquisadora para meu fazer artístico[382], isso foi se dando com mais frequência. As primeiras experimentações na figura desse ser masculino fora do espetáculo se deram dentro do Projeto Palhaçadas de Quinta[383], em 2013, fazendo aparições com a leitura de poemas-manifestos escritos por mim.

Lembro-me que na primeira aparição do palhaço Uisquisito neste contexto, de leituras, as minhas ideias ainda não estavam bem definidas, só sentia necessidade de por para fora aquele novo ser que estava surgindo dentro de mim em forma de uma figura cômica masculina. Como inicialmente ele foi pensado para uma construção caipira, pela necessidade do espetáculo, inspirei-me nas características de Mazzaropi[384], de quem sou muito fã. Inspiraram-me também suas atuações políticas, as críticas sociais de seus filmes, levando-me a querer ainda mais usar a figura do palhaço nesse momento de experimentação. Assim, escrevo meu primeiro poema para apresentar em uma cena livre, que denominei de "poema-manifesto".

---

[382] A partir da entrada no mestrado em artes, na Universidade Federal do Pará, em 2014.

[383] Projeto desenvolvido pelos Palhaços Trovadores, em sua sede, a Casa dos Palhaços, que tem como intuito garantir a divulgação da palhaçaria enquanto linguagem significativa no campo das artes cênicas; potencializar o espaço da Casa dos Palhaços como um território de teatro/circo que possibilite a troca de experiências artísticas com outros atores-palhaços e o exercício da referida linguagem; e formação de plateia.

[384] Amácio Mazzaropi (1912-1981): ator, diretor, produtor, cantor e comediante entre as décadas de 1950 a 1980.

Figura 1 – Palhaço Uisquisito e seu primeiro poema-manifesto no Projeto Palhaças de Quinta, junho de 2013.

Escrever e ler poemas-manifestos se tornou uma característica do Uisquisito. Seus escritos estavam sempre relacionados aos contextos atuais políticos da cidade, principalmente no que se refere aos parcos investimentos na área cultural. Percebi que a receptividade tanto do público quanto dos colegas que estavam nas coxias foi positiva. Uisquisito leu em seus poemas, os sentimentos e as indignações vividos em Belém, o descaso com os artistas, a desvalorização da cultura, o abandono das praças, as limitações dos teatros e espaços para o movimento artístico na cidade.

No mês seguinte que não apresentei nenhum poema-manifesto, percebi o quanto isso já se fazia presente nas ações do Uisquisito. Essa percepção se deu quando, no final do Palhaçadas, um colega palhaço que estava na plateia, disse-me que sentiu falta do Uisquisito lendo seus poemas. Isso me fez refletir sobre o que Dario Fo diz sobre os clowns, que estes "(...) sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também fome de dignidade, de identidade, de poder" (FO, 1998, p. 305). Essas fomes o Usquisito tem. É muito transparente essa relação no palhaço, que tem fome tanto de

sexo, não escondendo seu jeito galanteador e sua fome de conquista; como também nele podemos perceber a fome de dignidade e identidade quando apresenta seus poemas-manifestos, quando faz críticas e fala abertamente o que pensa.

A palhaçaria feminina tomou dimensões importantes, tornando-se foco em várias pesquisas relevantes para o contexto da comicidade, atravessando inquietações referentes ao gênero palhaça, na busca de compreender sentidos possíveis para o cômico feminino. Hoje já é possível observar a presença de comediantes mulheres no meio artístico, com narizes vermelhos ou não, apresentando toda a sua singularidade em mostrar seu ridículo.

Alice Viveiros de Castro em sua obra "Elogio da Bobagem" nos diz que "mulheres assumindo o nariz vermelho é coisa dos anos 90 do século passado (2005, p. 221). Assim, assumir-se como palhaça, com um tipo feminino, é algo ainda muito recente: as poucas que se têm conhecimento na história oficial, assumiam a identidade masculina, ou seja, eram palhaços. A autora aponta que:

> Muitas mulheres, quando começam a buscar seu palhaço, deparam-se com um tipo masculino. Coisa muito normal e facilmente explicada num mundo ainda tão dominado pelos homens e onde as referências masculinas são tão abundantes e fortes. Há que se considerar ainda que a Mulher – ser com uma identidade própria e completa – é uma novidade, coisa que só começou a ser admitida em meados dos anos 60 do século que passou. No Brasil, o código civil de 1943 considerava a mulher parcialmente incapaz, assim como os índios e os loucos. Ao buscar sua *persona* cômica é grande a chance de uma mulher ver surgir forte um ser masculino e o fato de aceitá-lo e desenvolvê-lo é uma decisão pessoal, íntima e para a qual não cabe crítica nem tentativa de interpretação ou julgamento (CASTRO, 2005, p. 222).

Então como não aceitar essa nova "*persona* cômica" que se manifestou em mim? Ao mergulhar no meu processo de pesquisa sobre estas duas figuras cômicas que existe em mim e buscar entendê-los, deparo-me com o próprio olhar do palhaço Uisquisito sobre si, ao ser entrevistado:

> **Entrevista com Uisquisito[385]:**
>
> O Uisquisito se sentou de forma brusca no banco, de perna aberta com a mão na perna. Foi logo ao ponto falando na "bucha", como se diz para quem fala sem rodeios. (...). Uisquisito tocou um ponto pouco falado pela Romana, a relação com o pai, que é tranquila, amorosa, porém, não intensa, há certo distanciamento, entre eles, o mais incrível disso tudo é que o "Uisq" (modo carinhoso de chamar o Uisquisito, uma abreviação do seu nome, uma espécie de apelido) falou que até se

[385] Exercício de sala de treinamento proposto por Marcelo Villela, no processo de criação do espetáculo "Querem Caferem?", resultado da minha pesquisa de mestrado "**Embutidos gastronômicos de estrelita e uisquisito**: memorial e poética cênica de uma palhaçaria agridoce", pelo Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

> acha bem parecido com o seu Ricardo, pai da Romana, com seu jeito rude, meio grosseirão, porém no fundo doce (MELO, 2016, p. 106).

Isso faz com que eu perceba o quanto a minhas referências masculinas ainda são fortes em meu corpo; e como isso se manifesta, de forma inicial, inconsciente em cena. Após ir para casa pensativa sobre o que ouvi de mim mesma, sobre meu lado masculino, procurei olhar e analisar o que se passava, buscando a partir disso ter a plena consciência do que vinha trabalhando nesse novo jeito de construção cômica.

Junqueira nos faz pensar em uma visão de mundo pela ótica do feminino e em perspectivas de "novas regras para uma nova identidade construída" e como isso pode modificar ou definir

> (...) a construção de uma comicidade feminina", indagando sobre a importância de se olhar para "uma sociedade que é obrigada a perceber que o feminino não está restrito a corpos nascidos com órgãos genitais femininos, um feminino que se encontra presente e gritante em corpos de homens e mulheres" (2012, p. 38).

Sarah Monteath dos Santos também traz sua visão sobre a construção da comicidade feminina olhando para as "diversidades de linhas e atuação na palhaçaria", percebendo que, em algumas ocasiões, o debate referente à criação feminina, "pode seguir caminhos diferentes do que esperam algumas discussões sobre gênero. Ainda assim, devem ser refletidos em relação aos processos de posicionamento político das mulheres na sociedade (2014, p.81).

Com isso, vale ressaltar que:

> Nas últimas décadas o número de mulheres interessadas em se tornarem palhaças sem o artifício de se travestirem de homens cresceu consideravelmente. Basta participar de alguma oficina ou curso sobre o tema para perceber que grande parte da turma é formada por mulheres e que elas estão interessadas em construir figuras femininas, em trabalhar com elementos e temas ligados a esse universo (JUNQUEIRA, 2012, p. 51).

Observando todo esse contexto na trajetória da palhaçaria feminina, quando o palhaço surge em mim e volto o meu olhar para esse universo da comicidade, percebo que inconscientemente começo a fazer um movimento inverso neste lugar de atuação, pois inicio-me nesta formação como palhaça e depois, por necessidade cênica, experimento esse ato de se travestir de homem por escolha, diferentemente das mulheres cômicas que antes se escondiam por trás da figura do palhaço para poder exercer essa função, visto que "mulher não poderia ser palhaço" (CASTRO, 2005, p.220). Associando-se fortemente o personagem com o gênero, hoje, eu posso, todas podemos, assumir essa figura por escolha, por desejo, usando toda

referência masculina ao nosso favor. Isso nos potencializa, faz-nos pensar em construções artísticas e políticas do que queremos e podemos exercer.

Mariana Junqueira traz em sua pesquisa questionamentos importantes sobre a presença da mulher na palhaçaria e como esta direciona seu trabalho:

> Mas como todo palhaço carrega sempre uma mala recheada de ideias e truques, quando as mulheres invadiram os palcos e picadeiros para se tornarem palhaças trouxeram em suas bagagens uma série de questionamentos. Por que um homem vestido de mulher, necessariamente, é sempre mais engraçado do que uma mulher vestida de homem? Como a mulher pode gerar comicidade a partir da inversão de poder, se este ainda é associado à figura masculina? Como trabalhar com temáticas femininas sem ser taxada como panfletária de um movimento feminista? Não basta somente entrar em cena como palhaça, mas quebrar barreiras e preconceitos, descobrir maneiras diferentes de realizar *gags* e esquetes clássicas, além de criar novos elementos a partir de uma visão feminina sobre a arte da palhaçaria (JUNQUEIRA, 2012, p. 12).

Como então me vejo gerando comicidade nesta figura masculina? Colocando este corpo masculino para fora, vindo da figura do meu pai; assumindo nesta figura cômica o seu estereótipo de macho como deboche, mas sobretudo, sem deixar de manifestar-me no que penso como mulher, como feminista, quebrando tais barreiras e criando caminhos na palhaçaria que venho desenvolvendo.

Os poemas-manifestos foram passos iniciais que busquei parar mostrar a comicidade como fator de expressão política e os meus questionamentos enquanto cidadã e artista. Porque essas ações politizadas se manifestaram no corpo da figura cômica masculina e não da feminina, ainda não sei explicar. Talvez isso ocorra pelos períodos de vida em que os dois surgiram em mim. A palhaça Estrelita veio primeiro, aos 22 anos, ainda tudo muito novo, tudo em descoberta; já o Palhaço Uisquisito veio oito anos depois, eu já bem mais madura e militante de movimento feminista. Ou por ser a figura da palhaça mais de uma menina e do palhaço um homem maduro.

Assim, meu corpo se expande com meus palhaços, dilata-me! É o corpo da menina ainda presente em mim, que emana sua energia elétrica, que arregala seus olhos de curiosidade, que se veste e se pinta de forma delicada. Mas também é o corpo mulher mais cotidiana, que se subverte em um ser atento, de corpo denso e descompensado e olhar aberto, que traz toda sua expressividade no seu rosto. Então nesse "picadeiro" o tempo já fez-me notar que Estrelita e o Uisquisito, em suas composições apresentam minhas idiossincrasias. Todavia, o tipo de um se difere do tipo do outro. Ela, em seu estado é expansiva, aparência

infantil, de menina meiga, maquiagem colorida e nome delicado; ele, com seu estado contraído, aparência adulta, de homem rude, maquiagem neutra e nome grotesco.

Hoje o Uisquisito se apresenta com trajes novos, menos caipira, mais seguro de si, e mesmo com todo seu lado rabugento está cada vez mais caindo na graça do público, sobretudo o feminino, e se tornando muito querido.

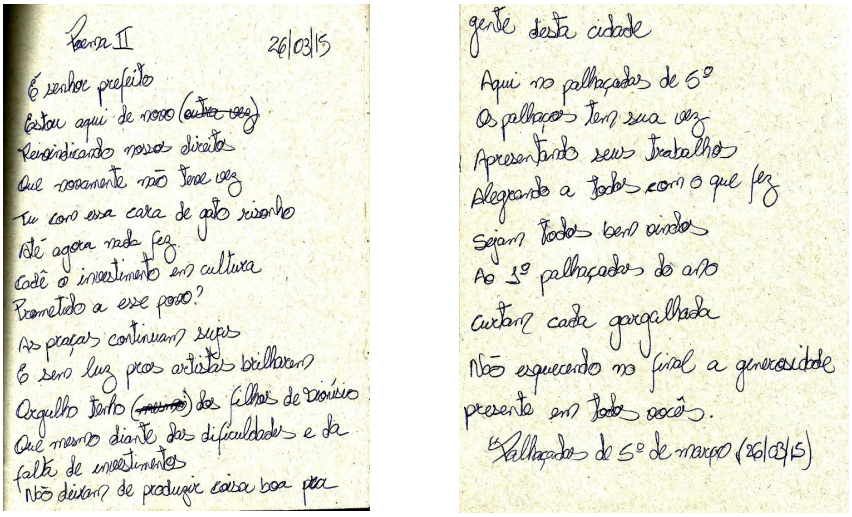


Figura 2 – 2º Manuscrito do poema-manifesto do Palhaço Uisquisito.
Fonte: Acervo pessoal (2015).

Flores e Lima acreditam "que a comicidade feita por mulheres deve ser refletida a partir da referência mais ampla da arte da palhaçaria, centrada na autenticidade e humanidade latente do ser humano, o que abre possibilidade para diversos estilos e categorias" (FLORES; LIMA, p. 132, 2013).

Flores ao entrevistar várias palhaças na Região Norte em sua pesquisa sobre Palhaçaria feminina na Amazônia Brasileira, trouxe reflexões sobre a atuação da artista circense Gracinha, o palhaço Caxopinha, do Circo Kennedy, em Presidente Médici (RO), que construiu seu palhaço masculino por não ter tido referência de palhaça, gênero feminino. Ela reflete:

> (...) quem tem necessidade de vê-la como uma palhaça, gênero feminino, somos nós, tentando, novamente, achar uma forma "correta" para expressar a feminilidade. Quem disse que Caxopinha diminui o feminino de Gracinha? Será mesmo que mudando o artigo na frente do nome, "a" Caxopinha e, quem sabe, vestindo-lhe uma saia, ao invés das calças de cetim, isso teria alguma influência sobre o que a cômica já faz em vida? Acredito que não. Até porque o feminino jamais estará restrito a uma forma gramatical ou, menos ainda, ao estereótipo das roupas. O que interessa, aqui, é sua capacidade de protagonizar e inverter a história a seu favor, com uma inegável força de mulher, ainda que espelhada em um homem. Seu travestimento não me soa,

> de nenhuma maneira, como diminuição de sua potência de ação feminina (FLORES, 2014, p. 156).

Eu também fiz parte desta pesquisa logo no início da construção do palhaço Uisquisito. Sem ainda saber ao certo o que era que estava ocorrendo com meu novo processo clownesco, fui mergulhando nessa brincadeira de me travestir, usar essa figura masculina de forma mais debochada e politizada, naquele estilo ainda caipira. Falei em entrevista, na época: "Eu acho esse processo, assim, muito bacana, diferenciado dos outros personagens masculinos que eu já fiz no grupo" (FLORES, 2014, p. 149).

A pesquisadora refletiu depois da entrevista:

> Romana não sabe ao certo quem é Uisqui-sito. Sabe apenas de sua esquisitice. Ele é distinto da feminilidade de Estrelita. Ela consegue sentir algo diferente, outro estado, e consegue definir uma influência. Vem tateando esse ser masculino em seu corpo de mulher, para saber melhor de suas nuances próprias, enquanto brinca em cena, vestida de caipira. Nesse processo, descobre outras possibilidades para sua atuação, em nada diminuída enquanto presença feminina, bem como avança para o campo da pesquisa acadêmica, segundo me contou noutro momento, impulsionada pelas inquietações que a pesquisa artística lhe tem gerado. Vida longa ao Uisqui-Sito e a todas as esquisitices que, hoje, desformam o mundo, ao invés de desformarem a mulher, como no passado (FLORES, 2014, p. 149-150).

Com esses e demais exemplos de mulheres assumindo a figura do palhaço, seja por imposição ou vontade, vamos construindo nossos modos de rir de nós mesmas, encarando o ridículo da vida e reinventando nossos corpos e os exibindo fora dos padrões. Pois como bem diz Junqueira " (...) as meias finas rasgam-se, os saltos quebram-se, as blusas e os vestidos claros sujam-se, as pregas desfazem-se, a maquiagem borra, os penteados desmontam" (2012, p. 40). Vamos quebrando regras como ato transgressor, algo já presente em nossas essências de palhaço e palhaça na busca do riso.

E assim, o Uisquisito me faz pensar na potência política que a comicidade tem, tanto no ato transgressor de uma mulher ser palhaça e ser palhaço por desejo, não por imposição, como era no circo antigamente, tanto na força de provocar reflexões sobre os contextos políticos na atualidade, trazendo o teatro, a comicidade e a palhaçaria como uma forte arma de discussão.

Figura 3 - Palhaço Uisquisito
Fonte: Acervo pessoal

REFERÊNCIAS

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

FLORES, Andréa. **Palhaçaria feminina na Amazônia Brasileira:** uma cartografia de subversões poéticas e cômicas. 2014. 265f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

FLORES, Andréa; LIMA, Wlad. A palhaça de cadeira na cadeira do palhaço. **Revista Ensaio Geral**, Belém, PA: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança, v. 5, nº 9, 2013.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. França Rame (organização); Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (tradução). São Paulo: editora SENAC São Paulo, 1998.

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. **Da graça ao riso:** contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria. 2012. 186f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MELO, Priscila Romana Moraes de. **Embutidos gastronômicos de estrelita e uisquisito**: memorial e poética cênica de uma palhaçaria agridoce. 2016. 244 f. Dissertação (Mestrado em

Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

PUCCETTI, Ricardo. No caminho do palhaço. **Revista Lume,** Campinas, SP: LUME-COCEN- UNICAMP, n°7, 2009.

SANTOS, Sarah Monteath dos. **Mulheres Palhaças:** percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil. 2016. 180 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2014.

ATIVISMO ETNOCENOLÓGICO AMAZÔNICO: PREMISSAS, PROCESSOS E EXPERIMENTOS.

Doutorando em Artes, Rafael Ribeiro Cabral (UFPA)

RESUMO

No campo etnocenológico a trama teórica e pratica do fazer artístico está indissociável dos aspectos lógicos e deontológicos da pesquisa acadêmica em Artes. No contexto amazônico a etnocenologia encorpora fundamentalmente á ativação dos corpos ou silenciados pela colonização do Brasil ou por conflitos envolvendo atores ilícitos que coadunam com o silenciamento de diferentes discursos étnicos no Estado do Pará. O objetivo deste trabalho é compartilhar as premissas, processos e experimentos artísticos das ativações dos corpos espetaculares em contextos organizados culturalmente por meio dos trabalhos do Grupo de Pesquisa em Etnocenologia – TAMBOR. Metodologicamente pensamos a corpografia na escrita do corpo artístico tramado em trabalho de campo-vida no percurso de compartilhamento dos fundamentos, dos trajetos e de experimentações artísticas dos pesquisadores do Grupo TAMBOR. Os resultados são compartilhamentos de pesquisas onde a ativação sensível dos corpos-pesquisadores são refletidos a partir do trabalho de campo na tomada de consciência e no entendimento de ser/estar no processo colonizador.

Palavras-chave: Ativismo Etnocenológico, TAMBOR

ABSTRACT

In the ethnocenological field, the theoretical and practical framework of artistic making is inseparable from the logical and deontological aspects of the academic research in Arts. In the Amazonian context, ethnocenology fundamentally entails the activation of bodies or silenced by the colonization of Brazil or by conflicts involving illicit actors who share the same of different ethnic discourses in the State of Pará. The objective of this work is to share as assumptions, processes and artistic experiments of the activations of spectacular bodies in culturally organized contexts through the work of the Ethnocenology Research Group - TAMBOR. Methodologically we think of the corpography in the writing of the artistic body plotted in work of field-life not path of sharing of fundamentals, paths and artistic

experiments of the researchers of the TAMBOR Group. The results are shared by research within a field project in the awareness and understanding of being / being in the colonizing process.

Keywords: Ethnocenological Activism, TAMBOR

INTRODUÇÃO

As práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados estão em vias de extinção. Ao falar sobre esse mérito colonizador, estamos falando também sobre manutenção das culturas e das tradições; essas, estão encorporando[386] práticas culturais hegemônicas que tentam uniformizar o diferente a partir da premissa que todos somos iguais.

Não somos 'todos iguais'! A diversidade étnica, dos Povos, das tradições tanto do Estado do Pará quanto do Brasil e do mundo, se diferem nos modos de operacionalização das diferentes formas de organização dos corpos em performance. A utilização dos discursos do corpo por meio de grafias e objetos corporais possuem uma lógica compartilhada pelos membros de uma Povo. Para muitas etnias indígenas brasileiras, a encorporação de penas, dos cocares, da maracá, do urucum, do jenipapo, organizam enunciados em sua utilização que possuem em si uma ética própria.

Nas ruas a todo momento identificamos diferentes códigos aproximados ao corpo transeunte. A vestimenta e os acessórios comunicam uma série de informações sobre o local de compra do produto, textura, cor, que possuem em si relação, comunicação. Todas as formas de organização do corpo para o olhar do outro repercuti a implicação de uma étnica própria.

No campo etnocenológico as comunicações podem ocorrer em diferentes camadas, do material ao espiritual. Acredita-se na criação e recriação dos mundos a partir dos próprios fazedores da cultura. A etnocenologia vem tentar apresentar uma nova ética implicada na relação corporal do pesquisador com fenômeno pesquisado. Qual for o estado relacional estabelecido entre o pesquisador e o fenômeno da pesquisa é articulado à pratica nas artes da cena.

---

[386] "A experiência como base do conhecimento nativo que é compartilhado por meio da performance". Ver "Pontos de Contato – Revisitados" In DAWSEY, 2013.

Essa multiplicidade de camadas despertam inquietações ligadas ao valor dado para o pesquisador ao realizar sua pesquisa estando em trabalho de campo. Os problemas e demandas sociais vindas do trabalho de campo estão entre essas camadas. Tornar possível o reconhecimento das diferentes cosmovisões e suas recriações, interfere preponderantemente na relação hegemônica capitalista.

Em nome das organizações sociais diferentes e de suas práticas ancestrais que as pesquisas em etnocenologia demonstram na indissociação entre teoria e prática, articulado ao trato dos problemas intelectuais da atividade cientifica e a deontologia, implica na ação investigativa do conhecimento nativo. “No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é” (*Revista ISA-SP, publicado em 2005).*

> “Esse ‘conhecimento genuíno’ é o conhecimento nativo que os praticantes do camdomblé e da capoeira – e os praticantes de centenas de outros tipos de performances de todo o mundo – experimentam. Será que esse tipo de conhecimento é mais “genuíno” do que aquele que uma pessoa apreende por meio de livros, via internet ou em qualquer outro método de “ensino a distância”? E quem é o “nativo”? Temos de nos precaver contra o oposto de exotizar/alienar/subordinar o “outro”. Supervalorizar o “conhecimento nativo” e a “experiência direta” é tão perigoso e falso quanto negar tal conhecimento e experiência. Deve-se encontrar um equilíbrio entre o que as pessoas experimentam – tudo desde discos voadores e curas milagrosas até o êxtase do transe e o mistério da percepção extrassensorial – e o que é “cientificamente verificável” de acordo com os cânones do positivismo cientifico ocidental”. (DAWSEY; SCHECHNER, 2009, p. 41)

As ativações etnocenologicas trazem a experiência nativa como ponto culminante na compreensão das organizações dos corpos e sua lógica e ética própria. Reconhecer os estudos da performance e a etnocenologia como campos próximos é reconhecer a multiplicidade das epistemologias europeicas ao falar sobre culturas dentro de nossos paradigmas científicos. Utilizar epistemologias construídas na mediação desses campos pode ainda assim fazer distanciar de neologismos próprios na tradição das culturas. O esforço é do reconhecimento de novos logismos e processos de identificação.

Ao falar de ativismo etnocenológico (CABRAL, 2016), neologismo criado em nossos trajetos[387] no Grupo TAMBOR[388], estamos falando sobre reconhecimentos de éticas próprias encontradas por meio das experiências do corpo do pesquisador em trabalho de campo-vida. Destacam-se o envolvimento do pesquisador com tramas corpográficas que emergem nos diferentes contextos e suas identificações.

---

[387] Ver BIÃO, 2009

[388] Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocenologia – CNPQ/2008.

Figura 8. Momento de encontro dos estados corporais dos artistas-etno-pesquisadores (Ana Moraes, Alan Jones e Rafael Cabral) no percurso do experimento na I Gira de Artístas-Pesquisadores do Grupo TAMBOR. Local: Auditorio do PPGARTES/UFPA. Foto: Laura Navarrelle, 2017.

Nessas identificações estão presentes os reconhecimentos momentâneos do sujeito, partes ou no todo, na alteridade (BIAO, 2009). O modo de reconhecer o sujeito na forma como ele compreende seus aspectos valorativos e sua visão de mundo (GEETZ, 2008). Estão presentes as lógicas particulares dos sujeitos e seus afetos em trabalho de campo, seus corpos, e suas grafias no espaço etnocenológico.

Levando em consideração a etimologia da palavra "etnocenologia", teríamos o estudo dos corpos em caráter cenológico[389] do estudo de seus movimentos. Levando em consideração esses movimentos não puramente movimentos corporais, mas movimentos discursivos, performativos que a todo momento estão sendo arranjados na manutenção das culturas e entre culturas. Portanto, um dos problemas em usar a palavra "performance" e seus falsos cognatos "performativos" e "performatividade" advém do extraordinariamente amplo alcance de comportamentos que ela envolve "desde uma dança especifica até o comportamento cultural generalizado. No entanto, essa multiplicidade de camadas indica as profundas correlações de todos esses sistemas de intelegibilidade e as fricções produtivas entre ela.". (DAWSEY; TAYLO, 2009, p. 41).

> Na origem, skéne significa uma construção provisória, uma tenda, um pavilhão, uma choupana, uma barraca. Em seguida, a palavra ganhou, eventualmente, o sentido de templo e cena teatral. A skéne era o local coberto, invisível aos olhos do espectador, onde os atores vestiam suas máscaras. Os sentidos derivados são numerosos. A partir da ideia de abrigo temporário, skéne significou as refeições

[389] 'Ceno', do grego *skeno,* "[...] se inspira num uso grego que sugere a dimensão orgânica da atividade simbólica" (Pradier, 1996, p. 21).

> comidas sob a tenda, um banquete. A metáfora gerada pelo substantivo feminino deu a palavra masculina skénos: o corpo humano, enquanto abrigo para a alma que nele reside temporariamente. De alguma maneira, o "tabernáculo da alma", o invólucro da psyché. Neste sentido aparece junto aos pré-socráticos. Demócrito e Hipócrates a ele recorrem (Anatomia, I). A raiz gerou, igualmente, a palavra skenoma, que significa também corpo humano. Skenomata: mímicos, malabaristas e acrobatas, mulheres e homens, apresentavam-se em barracas de feira no momento das festas (Xenofonte, Helênicas VII, 4, 32) (Pradier, 1996, p. 21).

Este material ainda em potencial contribuição tenta dar luz à um problema dialógico que se apresentou ao longo de minha experiência em campo com a comunidade indígena de etnia Mebengokre-Kayapo localizados no sul do Pará. Nas regiões de floresta do estado do Pará a presença de extração de madeira ilegal bem como o garimpo, acontecem de forma desenfreada. Os conflitos existentes devido a ocupação da terra e do território estão associados às práticas fundiárias existentes desde o período de Getúlio Vargas (1930-1945) com o slogan de *integrar para não entregar*.

Com isso percebi que esses conflitos me dariam outras obrigações com o grupo onde somente meu recorte não daria mais conta. No meu caso aconteceu mais ou menos assim: experiência em campo, delimitação da pesquisa, identificação dos conflitos e demandas da comunidade, execução de um projeto de produção e venda de artesanato indígena – que não era meu foco de pesquisa). Porém neste trabalho o que quero elucidar não é necessariamente meus conflitos, ou os conflitos do grupo que estou encorporado, e sim, clarear a percepção da importância da prática artística na ativação de atividade artística enunciada de discurso na ativação relacional entre pesquisador e fenômeno.

Na inquietação recorrente sobre as possíveis ativações performativas em diferentes espaços com o grupo pesquisado, e a aproximação com a zona de conflito tensionada no sul do Pará, com os Mebengokre, percebi que ressonâncias similares sobre conflitos aconteciam nos processos investigativos de outros integrantes do Grupo TAMBOR/UFPA. Os conflitos de terra é uma das tensões mais recorrentes em território paraense em pesquisas com comunidades fora dos centros urbanos.

As pesquisas do Grupo TAMBOR repercutem a multiplicidade das feituras dos corpos em diferentes contextos culturais. O mais importante nesse momento não são as delimitações das pesquisas mais seu potencial de encorporação do pesquisador e o grupo pesquisado. Não há neutralidade. Há envolvimento, afetos e por quê não, desafetos?

Ao pensar essas questões, senti a necessidade de compartilhar, a identificação preliminar das premissas, processos e experimentos que estão fazendo parte das concepções e contribuições etnocenológicas de uma espécie de ativismo sociocultural e artístico no Grupo

TAMBOR. Pensamos que essas aproximações são radicais nas escolhas de nossos trajetos de pesquisa em direção ao que se poderia chamar de 'ativismo etnocenológico' no contexto das pesquisas do Grupo TAMBOR. Encontrar assim premissas, processos e experimentos artísticos que nos colocam em uma posição ativa no espaço e na divulgação dos discursos de sobrevivência étnica da região do Estado do Pará é fundamental para resistir ao poder hegemônico.

É importante na identificação de modos diferentes de vida, de outras formas de organização social e cultural. As formas que são construídas em diferentes comunidades fogem em suas crenças e costumes dos modos hegemônicos de vida. Podem ocorrer diferentes perspectivas, cada uma com sua lógica própria e fundante no mundo. Nesse sentido identificar as lógicas próprias na prática artística faz compreender como as atividades culturais acontecem nas investigações do Grupo de Pesquisa TAMBOR.

Utilizei como coleta de dados quatro perguntas direcionadas à alguns participantes do Grupo TAMBOR, artistas-etno-pesquisadoress que possuem pesquisas estritamente relacionadas as construções sobre corpo das sociedades, processo artístico e trabalho de campo. As perguntas foram: qual o título da pesquisa? Qual o envolvimento do pesquisador no fenômeno pesquisado? Qual a contribuição da pesquisa para o grupo pesquisado? E qual a foto que demarcar os momentos das vivencias do corpo do fenômeno na atividade artística?

Com isso as pesquisas do Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocenologia – TAMBOR/CNPQ/2008, possui delimitações em caráter de ativação por meio das práticas culturais em sua espetacularidade. "Palavra ainda não incluída nos mais importantes dicionários da língua portuguesa, editado no Brasil, que registram "espetaculosidade", como qualidade ou procedimento de espetáculo – derivada do vocábulo espetáculo, de origem latina, destinado a designar o que chama, atrai e prende o olhar (BIAO, 2009, p. 35).

Na apetência de reunir informações com os etnoamigos do Grupo TAMBOR, começo a destacar em poucas palavras os aspectos do que poderia se pensar sobre ativismo ou ativismos etnocenológicos. Ainda que em poucas linhas, enumero alguns ponto que ressoaram e foram recorrentes e necessários no contato com os membros do Grupo em conversa e na problematização constante.

Em linhas gerais, abaixo três aspectos do ativismo etnocenológico no tratamento e nas averiguações dos trabalhos de campo-vida, nos atravessamentos humanos das pesquisas relacionais e identificadoras dos trajetos de vida. As premissas em processo apontam

averiguações de pontos fundamentais nos comprometimentos em trabalho de campo. Os processos, desencadeiam alguns incômodos e problemas da relação pesquisador e fenômeno da pesquisa. Os experimentos são pontos de interferência entre o objeto de pesquisa e o fenômeno. Assim são ainda compartilhamentos preliminares de divagações identificadoras de posições norteadoras atualmente no Grupo.

PREMISSAS

Essas questões envolvem diferentes metodologias nas abordagens em etnocenologia. Alguns trabalhos possuem em seu trato, abordagens que tange o desvelamento de uma determinada questão histórica, como os problemas decorrentes da colonização por exemplo. As questões envolvendo problemas de ordem colonizadora, geralmente acompanham compartilhamentos de experimentos artísticos que tem como fulcro questões pessoais e de investigação das ontológicas do Grupo TAMBOR.

O que isso provoca? Um desvelamento na sombra ofuscante dos conceitos e preconceitos instaurados por uma lógica europeica. Ana Moraes de Carvalho[390] compartilha que:

> O pesquisador da etnocenologia ele se diferencia de outros pesquisadores que tem a mesma linha cultural, sociocultural como a antropologia/sociologia, enfim... o pesquisador acima de tudo é um artista. Ele vivencia a pesquisa no seu corpo e partir do seu corpo, ele traduz o que ele conseguiu captar, ou que ele está construindo como pesquisa ou o que ele está construindo enquanto epistemologia de corpo. Então em todos esses... dez anos de pesquisa sobre corpo, tento como base epistemológica, a etnocenologia, eu sempre procurei traduzir no meu corpo a minha pesquisa. (Em anexo).
>
> "Aquilo que comumente se tenta designar com essa palavra é o conjunto de ações e resultados que, na prática, se constitui inevitavelmente como discurso cientifico que, por sua vez, pode claramente ser distinguido, dentre outras maneiras de distinção, em aspectos lógicos e deontológicos, implicando aspectos fundamentais de sua constituição que se convertem em critérios últimos de aceitação de sua cientificidade" (SANTOS, 2012, p. 74).

O paradigma cientifico instaurado na contemporaneidade é um reflexo das pulsões decorrente de um período. Usando como exemplo "a astronomia ptolomaica estava numa situação escandalosa antes dos trabalhos de Copernico. As contribuições de Galileu ao estudo do movimento estão estreitamente relacionadas com as dificuldades descobertas na teoria aristotélica pelos escolásticos" (KUHN, 2011, p 94)

O que significa que a construção do conhecimento cientifico está muitas das vezes preso ao encontro das lacunas deixadas paradigmaticamente. Porém quem está sendo

[390] Artista-etno-pesquisa e integrante do Grupo TAMBOR.

beneficiado por esses paradigmas? Para que servem? Muitos dos paradigmas compartilhados por determinado grupo, utilizam dos paradigmas a manutenção cultural das normatividades de para um determinado grupo. A realidade global é um desses mundos normatizados, bem como o xamanismo, sendo recriações de mundos por meio da construção de paradigmas.

Cada paradigma possui uma lógica em sua constituição e na execução de suas atividades. Neste momento a lógica está implicada às questões deontológicas de trato investigativo dos sujeitos e suas inquietações histórico-colonizadoras de fundação do percurso da vida. Nesse sentido os aspectos lógicos diriam respeito diretamente às questões de trato intelectual dos problemas científicos. As descobertas de ordens históricas, relações de parentescos com comunidades tradicionais, reencontros afetivos com pessoas afastadas pelos processos de colonização das Américas, formam também, este arsenal.

A lógica de nossa etnocenologia amazônica é reconhecer uma nova lógica, própria e singular de nossos contextos aproximados nos municípios paraenses, em comunidades ribeirinhas, aldeias indígenas, quilombos. Algo diferente da generalização. Algo singular em nossos contextos aparentes. É subverter a própria lógica acadêmica na proposição dos experimentos artísticos como linguagem, como fala acadêmico-artística a partir dos neológicos conceituais dos fenômenos aproximados na pesquisa.

Do outro lado estariam os problemas de trato deontológicos que “remeteriam às questões relacionadas às nossas atitudes capazes de nos fazer distinguir os modos próprios dos profissionais em dado campo de trabalho” (SANTOS, 2012, p. 74). Relacionando os afetos e os desafetos na construção de sentido ontológico em campo de pesquisa, com os sujeitos do fenômeno e os compartilhamentos das sensações e alterações dos corpos. Num comprometimento com as demandas sociais identificadas a partir do grupo pesquisado.

Essas alterações nos motivam criar artisticamente como veículo de transporte na passagem das compreensões de determinados trabalhos de campo-vida. Nas mudanças e transformações do pesquisador com seus sujeitos de pesquisa que redimensionam pistas e dobras ocasionadas no decorrer dos processos investigativos em etnocenologia. Quanto à essas questões de ordem da prática artística está articulada fundamentalmente com as questões teóricas. Teoria e prática artística como premissas fundantes no campo etnocenológico em nossa prática cientifica.

PROCESSOS

> Todos os processos artísticos vivenciados por mim interferem diretamente na pesquisa, haja vista minha busca pessoal por uma assinatura etnopoética nos trabalhos artísticos, priorizando, na construção metodológica, crenças, costumes, religiosidade, enfim, aspectos pertinentes à vida da artista. (Texto integral em anexo)

Esses processos estão articulados com a escolha do artista e seu envolvimento com a pesquisa acadêmico-artística. Ao criar as pesquisas em etnocenologia do Grupo TAMBOR verifico que possuem como método as possibilidades investigativas dos conhecimentos de si, que estão atreladas as identificações culturais. Possuem um envolvimento com a pesquisa que alarga o entendimento da vida e dos processos artísticos gerados nas coletas de dados.

Os processos podem ocorrer de diferentes formas. Uma delas mais presente nos processos do Grupo TAMBOR que envolvem experimentos artísticos. Os trabalhos versam sobre experimentações em locais públicos, praças, quintais, sala de aula, floresta, e outros espaços que repercutem o trajeto antropológico de vida e arte dos artistas do Grupo.

Entendendo os processos artísticos em etnocenologia realizados no Grupo TAMBOR a ação de procedimentos liminares de encontro afetivo com questões ancestrais de familiares distantes presentes na arvore genealógica por exemplo. Essa postura individual é reforçada na coletividade, fortalecendo as subjugações dos discursos de resistência das minorias étnicas.

Nas necessidades de fortalecimento das diferentes formas de vida, o Grupo se debruça encontrar novos vocabulários conceituais de entendimento do mundo e das coisas por meio das aproximações nas atividades em campo. Ao identificar maneirismos corporais, práticas e cuidados de si em grupo diversos, em comunidades indígenas, estaria aqui o processo das possibilidades de um novo paradigma. Ao tentar encontrar novos termos, novas metodológicas, encontram assim os caminhos das pesquisas e do autoconhecimento na amplificação de exemplos de mundos possíveis em comparação ao paradigma hegemônico capitalista.

Nessa encruzilhada epistêmica, faz emergir vocabulários próprios de grupos afastados historicamente dos centros urbanos, ou se estão presente nas capitais, encontram-se minorizados em seus discursos como os artistas de rua, os ciganos, artesãos por exemplo. Esses discursos pretendemos criar polifonias estridentes de reconhecimentos de práticas, crenças, costumes que indubitavelmente subjugamos através da atividade artística em diferentes espaços.

EXPERIMENTOS

Nesse momento compartilho experimentações artísticas de pesquisas que falem sobre questões de trato logico e deontológico, das feituras dos corpos em seus diferentes contextos como vimos anteriormente. São questões envolvendo o processo criativo de falas culturalmente impregnadas de enunciados em sua teatralidade. São atividades artísticas em processo (COHEN, 1998) que no transito das atividades investigativas, dão luz à problemas dos diferentes pesquisadores do Grupo de Pesquisa TAMBOR.

Essas experimentações acontecem pela necessidade da escuta de inquietações provocativas em um determina público, na extensão universitária e divulgação dos processos investigativos promovidos pelos artistas-etno-pesquisadores do Grupo TAMBOR em diferentes espaços públicos; ou nos eventos realizados pelo Grupo de Pesquisa TAMBOR denominado de *Giras*. Nesse último formato de apresentação temos a integração das pesquisas sendo apresentadas de forma sincrônica/diacrônica em um espaço escolhido pelo Grupo anteriormente.

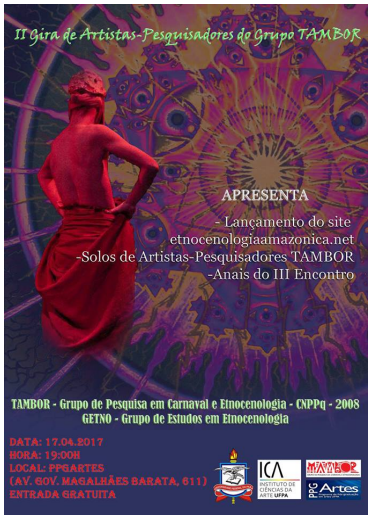


Figura 9. Arte-Divulgação do evento de artistas-etno-pesquisadores. Arte: Rafael Cabral, 2016

Os experimentos são construídos independentes do evento acontecer. As Giras, tornam-se espaços de experimentação e compartilhamento com a comunidade universitária e com interessados em pesquisas desse caráter em pesquisas e suas abordagens desenvolvidas no Grupo TAMBOR.

Em seguida compartilho experimentações artísticas de pesquisadores do Grupo TAMBOR que estão em processo de criação de suas pesquisas em abordagens stricto senso

no Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGARTES/UFPA. Nesse sentido identificando visualmente características importantes como vestimenta, acessórios, maneirismos corporais e seus arrebatamentos das fotografias a seguir registradas em diferentes momentos de apresentação individual ou coletiva do Grupo.

Figura 10. Ensaios do Projeto de Extensão Mestre-Sala e Porta-Bandeira realizado com integrantes da Escola de Samba de Belém. Artista-etno-pesquisador: Miguel Santa Brigida. Foto: arquivo do autor, 2016.

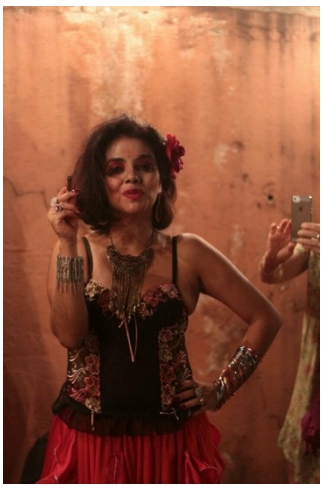


Figura 11. Pistoleira, Puta, Dona de Cabaré: a espetacularidade do corpo-cavalo de dona rosinha malandra no terreiro da Cabocla Erundina e Dona Rosinha Malandra – Icoaraci – Pará. Artista-etno-pesquisador: Ana Moraes de Carvalho. Foto: Paulo Evander, 2017.

Figura 12. Círculo de Pykatoti: Um estudo da corpografia Mebengokre-Kayapo do Rio Fresco na Amazônia Brasileira. Artista-etno-pesquisador: Rafael Cabral. Foto: Martin Perez, 2015.

Figura 13. Todos os caminhos me levam ao sagrado: trajetória de uma artista etno-pesquisadora em busca de uma etnopoética. Artista-etno-pesquisadora: Ana Flavia Mendes Sapucahy. Foto: Arquivo da pesquisadora, 2017

Figura 14. Saudade, reencontros e manicuera: comportamentos espetaculares entrecruzados de afeto na iluminação de finados em Curuça-PA. Artista-etno-pesquisadora: Fernanda Sales. Foto: Arquivo do pesquisador, 2017

Figura 15. OBID'AGUA. Artista-etno-pesquisadora: Keila Sodrach. Foto: Rafael Cabral, 2017.

CONCLUSÃO

As ativações etnocenológicas acontecem em diferentes contextos. Em todos os contextos presentes a subjugação dos enunciados performativos das pesquisas identificadas acima, encontram-se marginalizados pelo senso comum globalizante. Ao acreditar na existência de um paradigma dominante, outros encontram-se à margem.

Na marginalidade dos discursos que encontramos o impulso para ativarmos espaços com nossos corpos artísticos em caráter performativo na utilização dos discursos das pesquisas para fortalecer e valorizar a possibilidade de novos paradigmas. Esses são encontrados compartilhados em diferentes contextos culturais no qual as pesquisas estão sendo trabalhadas individualmente e compartilhado nos eventos produzidos pelo Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocenologia CNPQ 2008/UFPA.

Nesse sentido o ativismo etnocenológico está indissociado das pesquisas de trato logico e deontológico como premissas, processos e experimentos na investigação de ontologias outras que ultrapassem a dimensão do senso comum hegemônico.

Com isso este trabalho teve como objetivo compartilhar as premissas, processos e experimentos artísticos das ativações dos corpos espetaculares em contextos organizados culturalmente por meio dos trabalhos do Grupo de Pesquisa em Etnocenologia – TAMBOR.

REFERÊNCIAS

BIAO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos.** Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

CABRAL, Rafael. **Artista-etnopesquisador e suas contribuições teoricometodologicas para o corpo em campo**. Repertório, Salvador, nº 26, p.110-116, 2016.1

COHEN, Renato. **Performance**. In: GUINSBURG, Jacó et al. (Org.). Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006. P. 240- 243.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.

KUNH, Thomas. **A estrutura das revoluções cientificas.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

PRADIER, Jean-Marie. **Manifesto da Etnocenologia (Trecho)**. Tradução de Adalberto Palma. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org.). Performáticos, Performance e Sociedade. Brasília: UnB, 1996. P. 21-22.

SANTOS, Adailton. **Etnocenologia e seu método.** Salvador: EDUFBA, 2012.

SCHECHNER, Richard. Pontos de Contato – revisados. In DAWSEY; MULLER; HIRIJI; MONTEIRO (Orgs). **Antropologia e Performance: Ensaios na Pedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

TAYLOR, Diana. Traduzindo Performance – Prefácio. In DAWSEY; MULLER; HIRIJI; MONTEIRO (Orgs). **Antropologia e Performance: Ensaios na Pedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

Anexos

PISTOLEIRA, PUTA, DONA DE CABARÉ: A ESPETACULARIDADE DO CORPO-CAVALO DE DONA ROSINHA MALANDRA NO TERREIRO DA CABOCLA ERUNDINA E DONA ROSINHA MALANDRA – ICOARACI – PARÁ. Artística-Etno-Pesquisadora: Ana Moraes

“Eu já tenho dez anos de Grupo TAMBOR, sou da primeira formação desde que ele iniciou. O envolvimento acadêmico, afetivo e a gente discuto o andamento da etnocenologia. Marcando nosso território enquanto pesquisa etnocenologica. Dentro da etnocenologia eu sou do grupo que pesquisa os ritos espectaculares. Porque minha vida acabou me levando pra esse lado. E a gente não escolha, nós somos escolhidos pelas coisas da vida, seja na arte seja na academia. Eu acho que a gente não escolhe nada. Inclusive nos meus relatos, as próprias entidades me ajudaram a trilhar esse caminho. Então dentro dos pilares da etnocenologia eu sou uma pesquisadora dos ritos espetaculares. Eu comecei com o Auto do Cirio, um espetáculo aqui de Belém no curso de especialização ainda, estudar a iniciação do candoble ketu. Agora (doutorado), estou estudando a relação do cavalo com a entidade, que eu chamo de corpo-cavalo. Trazendo uma discussão sobre gênero. Trazendo uma discussão sobre corpo que é minha praia.

Como eu falei, dentro dessa pesquisa em ritos espetaculares, eu sempre procurei a partir da pesquisa desenvolver um processo criativo, pois eu acredito que com base na etnocenologia que o pesquisador da etnocenologia ele se diferencia de outros pesquisadores que tem a mesma linha cultura, sociocultural como a antropologia/sociologia, enfim... é porque é uma disciplina em arte, disciplina em arte, o pesquisador acima de tudo ele é um artista. Ele vivencia a pesquisa no seu corpo e partir do seu corpo, ele traduz o que ele conseguiu captar, ou que ele está construindo como pesquisa ou o que ele está construindo enquanto epistemologia de corpo. Então em todas esses... dez anos de pesquisa sobre corpo, tento como base epistemológica a etnocenologia, eu sempre procurei traduz no meu corpo a minha pesquisa. Na especialização, no mestrado e agora no doutorado. Então pra mim não tem como dissociar uma coisa da outra. Eu preciso viver, não so na vivencia de campo, na etnocenografia; como eu digo que é uma etnografia, dentro da etnocenologia. Uma etnografia que seja capaz de traduzir o que é a etnocenologia pra gente em sua densidade. Na sua experiência em campo. então mas...e trazer essa pesquisa do corpo pra cena, que eu chamo de corpo-cena e que no doutorado eu estou chamando de, um corpo-cena que está, que tem uma benção pra que a cena aconteça e eu chamo essa relação intima do artista com entidade de corpo-encostado.

TODOS OS CAMINHOS ME LEVAM AO SAGRADO: TRAJETÓRIA DE UMA ARTISTA ETNO-PESQUISADORA EM BUSCA DE UMA ETNOPOÉTICA. Artística-Etno-Pesquisadora: Ana Flavia Sapucahy

Envolvimento com o grupo pesquisado: muito estreita, pois a pesquisa diz respeito à própria pesquisadora.

Importância da pesquisa para o grupo pesquisado: articulação de vida e arte

Processo que articula pesquisa e criação artística: todos os processos artísticos vivenciados por mim interferem diretamente na pesquisa, haja vista minha busca pessoal por uma assinatura etnopoética nos trabalhos artísticos, priorizando, na construção metodológica, crenças, costumes, religiosidade, enfim, aspectos pertinentes à vida da artista.

SAUDADE, REENCONTROS E MANICUERA: COMPORTAMENTOS ESPETACULARES ENTRECRUZADOS DE AFETO NA ILUMINAÇÃO DE FINADOS EM CURUÇA-PA. Artística-Etno-Pesquisadora: Fernanda Sales.

Envolvimento com o grupo: muito afeto com as pesquisas da entocneologia Amazonica e compromissos acadêmicos com a Universidade Federal do Pará no TAMBOR.

Importância: vivenciar características diferentes de ritos fúnebres em sua espectacularidade.

IMAGENS MÚLTIPLAS EM (IN)VISUALIDADES IMERSIVAS

Mestre em Artes, Rafaelle Ribeiro Rabello (UFPA)

RESUMO

O texto apresenta os apontamentos e reflexões iniciais do meu processo criativo em andamento desenvolvido para o curso de Doutorado em Artes (PPGARTES/UFPA) quepropõe a imersão na imagem, em um nível inicial, por meio da Realidade Virtual.O sistema visual apresentado, compreende a seleção de imagens fotográficas de minha autoria que se desdobram em múltiplas formações visuais. A partir do conceito de multiplicidade de Deleuze, busca-se pensar a imagem a partir de múltiplos agenciamentos que a atinge reconfigurando-a como um corpo que se expande e aumenta pela conexão de corpos híbridos. A imagem aqui é pensada como uma abertura para se navegar sobre aquilo que se apresenta em nosso campo de percepção. Um navegar que está além da superfície, que supera o visível. Assim, os encontros da imagem com as interfaces digitais, possibilitam imergir em territórios (in)visíveis. Nesse sentido, considera-se o virtual (*virtus*)na imagem como uma potência soberana do que não aparece visualmente, como uma possibilidade de constelações de sentidos, do qual não há uma direção a seguir do olhar, nem um sentido unívoco à leitura.

Palavras-chave: Imagem. Virtual.Multiplicidade. Imersão.

ABSTRACT

The text presents the initial notes and reflections of my on going creative process for the Doctoral Art Program (PPGARTES/UFPA), which proposes the immersion in the image, at an initial level, through Virtual Reality. The visual system presented, includes the selection of photographic images of my own that unfold in multiple visual formations. From the Deleuze's multiplicity concept, we try to think the image from multiple assemblages that reaches it reconfiguring it as a body that expands and increases by the connection of hybrid bodies. The image here is thought as an opening way to navigate about what appears in our field of perception. A navigate that is beyond the surface, which surpasses the visible. Thus, the encounters of the image with the digital interfaces, allow to immerse in (in)visible

territories. In this sense, the virtual (virtus) in the image is considered as a sovereign power of what does not appear visually, as a possibility of constellations meanings, which there is no direction to the looking, nor an univocal sense to the reading.

Key-words: Image. Virtual. Multiplicity. Immersion

O presente texto é parte do resultado de minha pesquisa de Doutorado trazendo reflexões em torno da imagem, aproximações conceituais e principalmente como o pensar na imagem reverbera em meu processo criativo. Pensar na imagem, é trazer para perto de si maneiras diversas de se relacionar com ela, e, portanto, ela possui uma peculiaridade para cada momento histórico.

Como podemos observar em Machado (1993a) ao destacar que as imagens estão se convertendo em processos cada vez mais dinâmicos, que refletem as formas expressivas da contemporaneidade como a multiplicidade, metamorfose e permutabilidade. O mesmo autor, nos fornece uma preciosa análise comparativa das potencialidades e limites das inscrições do tempo nas imagens fotográficas, cinematográficas, videográficas e eletrônicas em seu ensaio "Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem". Neste ensaio, Machado (1993b) considera que a imagem não ocupa mais a topografia de um quadro, mas a síntese temporal de um conjunto de formas em mutação, com uma extraordinária capacidade de metamorfose, e sujeita a todas as transformações, anamorfoses e distorções. Outras teorias apontam para uma liquidez que esgota as qualidades do suporte de linguagens específicas dos meios de comunicação em um universo simbólico. NÖth e Santaella consideram que o processo evolutivo nos modos como a imagem vem sendo produzida provocaram mudanças fundamentais que trouxeram consequências das mais variadas ordens. Afirmam que "toda mudança no modo de produzir imagem provoca inevitavelmente mudanças no modo como percebemos o mundo e mais ainda, na imagem que temos deste mundo." (1998, p.158).

Nossa relação hoje com a imagem é acelerada, frenética, resultando assim, um consumo e uma produção dentro desta mesma lógica. Transitamos quase que unicamente em sua superfície, sem adentrar nas suas profundezas e camadas visuais e conceituais inerentes à ela. A ânsia e a obsessão pelo registro de um determinado tempo / espaço nos distancia da verdadeira imersão da percepção plena de uma determinada situação, afinal, estamos o tempo todo sendo mediados por dispositivos. E dessa relação entre imagem e homem, a interface surge como principal mediadora de nossa percepção visual. Percepção que se encanta pelas

vibrações visuais que vem e vão em questão de segundos. É em razão deste encantamento, que penso a imagem por meio da ideia de malícia.

Didi-Huberman (2015) já discutira a imagem a partir deste conceito, no entanto, na ocasião, trazendo uma abordagem sobre a imagem dialética e seu anacronismo como um mal estar na representação. Para esta discussão em torno da imagem, o conceito de malícia é resgatado no sentido de reconhecer a imagem como uma potência astuta, que engana, que despista, e como fonte de conhecimento, também é fonte de pecado. Assim, penso também a imagem a partir de um paradoxo em sua recepção, pois transitamos entre o momento de sua apreensão e de sua total flutuação.

A imagem vibra, ela é um corpo reconfigurável e dela emana uma potencialidade polimorfa que se expande ao conectar-se com agentes outros que permitem adentrar nas paisagens alternativas mais profundas do meu inconsciente poético. Para realizar esses saltos, entre realidades e paisagens venho buscando ferramentas que me possibilitem tanto a criação dessas paisagens quanto a sua expansão. A imagem em si, já traz consigo configurações simbólicas múltiplas que se formam a partir da própria poética do artista e do seu receptor. No entanto, essas configurações se exponenciam quando associadas a tecnologias que permitem adentrar nas infovias da imagem, acessando suas estruturas visuais, sonoras e textuais mais íntimas. O desejo de me aventurar nas potencialidades da imagem me encaminhou a estudos teóricos que acionaram em mim gatilhos poéticos que hoje se disparam conforme o próprio desejo de produzí-las, reconfigurá-las, habitá-las, expandí-las. Esses disparos, que também são poéticos, atingem hoje outros níveis, uma vez que, o que já fora produzido, se reconfigura em um novo contexto onde novas conexões se efetuam, resultando em estruturas que vão além da própria imagem. Essa é portanto, a poética que me move, que guia a minha pesquisa ao encontro da multiplicidade, da morfogênese e de processos outros latentes na imagem.

A partir destes apontamentos, busco compreender o meu processo criativo como uma busca das potencialidades que a imagem pode nos ceder.

Esse processo de busca das potencialidades, surge a partir do resgate de algumas fotografias de minha autoria, criadas sem muita pretensão estética ou artística, mas que em um segundo momento, me revelam uma dimensão outra, um aspecto invisível de um instante fotográfico. Descrevo como um processo de extração espaço/temporal de um dado recorte de um outro espaço/tempo.

Fig 01: Fotografia Digital, 2017
Rafaelle Rabello

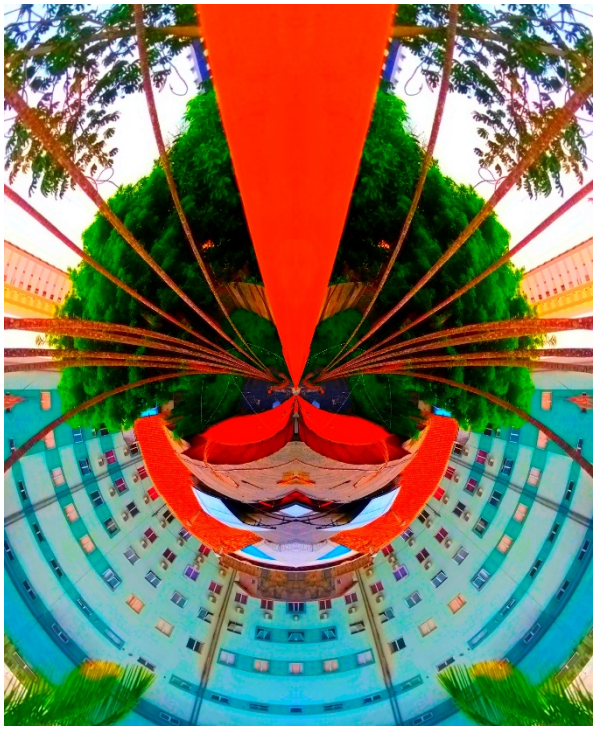


Fig 02: Fotografia Digital, 2017
Rafaelle Rabello

As figuras 02 e 04, compreendem uma série de imagens editadas que trazem resquícios visuais e combinações de suas imagens disparadorasobservadas nas figuras 01 e 03 respectivamente. Nesse primeiro momento de extrações espaço/temporais, busco na imagem disparadora o seu *virtus,* aquilo que não aparece de forma visualmente imediata. Pensar o *virtus* na imagem, é pensar em algo que designa a potência soberana do que não aparece visualmente de imediato. Sobretudo, pensar a imagem a partir da ideia de multiplicidade, não como algo que deriva de outro algo, tal qual um estilhaçamento. Pois dentro do que Deleuze*apud* Cardoso (1996) propõe em torno da teoria da multiplicidade, não há dualidade entre o uno e o múltiplo, mas sim a combinação entre eles.

Fig 03: Fotografia Digital, 2017
Rafaelle Rabello

Fig 04: Fotografia Digital, 2017
Rafaelle Rabello

Ao aproximar-me da dimensão filosófica que se instaura na teoria da multiplicidade de Deleuze, percebo que o campo de força do conceito de multiplicidade está presente dentro do meu processo criativo, uma vez que a relação uno e múltiplo não são operados em termos de dualismo ou oposição, mas pela combinação do par uno e múltiplo. Assim, Deleuze *apud*

Cardoso Junior (ibid.) não trata o múltiplo como adjetivo que qualifica o substantivo uno, como derivativo, uma dispersão empírica em que o uno se estilhaça ou se ofusca. Muito menos o uno como uma origem, a partir da qual se instaura o não ser como uma série de gradações até seu retorno ao estado original. Para ele, o múltiplo deixa de ser o adjetivo, para receber ele também, uma definição substancial. Para tanto, Deleuze nos convida a pensar em uma nova definição do devir para que o ser seja observado em suas diferenças, onde o devir apresenta-se como as variações dessas diferenças no ser. Nesse sentido, Deleuze instaura o seu conceito de multiplicidade como um sistema de diferenças. Isto é, como elementos, pode-se afirmar, que as diferenças convivem na multiplicidade.É, portanto, a partir desse movimento do devir, existente entre o par uno e múltiplo que penso e construo a minha poética, que se manifesta no sistema visual que proponho. Um sistema onde as diferenças se combinam formando estruturas outras por meio de dispositivos tecnológicos.

É pensando nos dispositivos que nos mediam, que precisamos entender as duas maneiras de perceber uma imagem – a primeira, refere-se a forma imediata, isto é, daquilo que é percebido instantaneamente e a segunda, refere-se a forma mediata, ou seja, daquilo que precisa de um intermédio, de uma mediação. Nesse sentido, da relação entre o EU e a IMAGEM, surge um terceiro, a interface, que compreende uma série de dispositivos, desde os mais simples aos mais complexos que estabelecem uma nova forma de se relacionar com o mundo.

É, portanto,ao se pensar nesta interface, que proponho então, a imersão nessas imagens múltiplas por meio do óculos de realidade virtual (modelo *Loox VR Alpha*).A imersão é feita por um *smartphone* acoplado ao *headset* de realidade virtual, observado na figura 05,onde o usuário se depara com as imagens[391] mostradas em sequência e exploradas com o recurso de 360 graus, por meio do aplicativo *Magic VR Player*. Esse recurso, proporciona uma perspectiva visual diferenciada, podendo adentrar ainda mais nas peculiaridades anatômicas das tramas visuais dos cenários que vão se modificando a cada segundo.

[391] Disponível em :https://youtu.be/Ror43v7e84c

Fig 05: óculos de RV (modelo Loox VR Alpha)

Fig 06: Visualização com óculos de realidade virtual

O trabalho artístico leva em consideração algumas estratégias que permeiam a Realidade Virtual, como por exemplo, a simulação de um espaço. Nos ambientes virtuais predominam a estratégia da simulação de processos, no qual a realidade virtual é experimentada como um contexto de possibilidades. Contudo, a linguagem do virtual não deve ser observada apenas como uma técnica, mas como um convite para o refinamento da percepção. (KERCKHOVE, 1997)

Nesse sentido, Murray (2003) complementa que a imersão é um termo metafórico derivado da experiência de estar submerso na água podendo compreendê-la como a experiência de ser transportado para um lugar primorosamente simulado, disparando a sensação de estarmos envolvido por uma realidade totalmente estranha, requerendo um simples inundar da mente.

Dentro do que proponho no trabalho artístico, levando em consideração tudo que aqui foi pontuado, ressalto que a estratégia poética de imersão nas imagens contempla a vivência entre a atenção na imagem e também a sua distração. A atenção, no sentido de haver uma tentativa de identificação nas imagens, de um rastro, de um fantasma visual de seu uno. E a distração, provocada pelo curto tempo de apreciação de cada imagem, resultando assim, na eficácia para seu esquecimento.

Considerações Finais

Flusser (2002) vê a imagem como superfície que representa algo, carregadas de códigos, elas traduzem eventos em situações e processos em cenas, a qual sempre trazem um propósito de representação do mundo. Neste sentido, venho pensando na imagem como ponto de chegada de um processo instável, processo esse que se impõe sobre a imagem, onde a forma cede lugar a morfogênese, apresentando uma dinâmica relação entre objeto, sujeito e tecnologia. É a partir desta dinâmica, desta rede de conexão em torno da imagem, que também se delineia a combinação entre o eu artista e o eu pesquisador. A partir dessa relação revela-se uma fronteira entre os territórios de um pensamento formal e de um pensamento poético, que me leva a pensar também nas inter-conexões entre os dois pensamentos, que se estabelecem sem hierarquizações em meu processo de pesquisa acadêmico-poético. Assim, essa rede de conexão trás à tona questões filosóficas em torno da ideia de multiplicidade formando circuitos afetivos em torno da dimensão visual e do que dela se expande.

Apesar de que a formulação conceitual deleuzinana em torno da multiplicidade tenha adquirido um alcance ontológico, creio ser importante também pensar a imagem a partir desses princípios, uma vez que as construo não como derivadas de uma imagem original, pelo contrário, uma imagem da multiplicidade já trás consigo a diferença que se exterioriza no momento de conexão com outros corpos, sejam físicos ou digitais. A imagem da multiplicidade sempre tem um motivo para sair de si mesma, sem precisar comprovar sua unidade original. Ela jamais permanece em estado de recolhimento. Dela emana propriedades infinitas que constituem um sistema vivo (MIGNONNEAU;SOMMER, 2009), conceito abordado em minha dissertação de mestrado, o qual resgato para este contexto, uma vez que percebo que a dinâmica entre as estruturas visual, a interface e o público, presente em meu processo criativo, também trazem consigo características deste sistema, pois configuram uma rede de agentes de entidades distintas que se relacionam entre si, ativando processos que resultam em múltiplas transformações, percepções, processos mentais.

Em meio a criação, estou entre duas dimensões, os procedimentos mentais e materiais que tornarão a obra possível. Mentais, uma vez que as redes conceituais, memórias e dimensões mais abstratas inerentes ao ser humano, a mim são inevitáveis no ato poético. Materiais, pois como aponta Salles (2006), obras artísticas são territórios e, portanto, possuem níveis e complexidades diversas trazendo consigo suas leis de formação. Essas leis de formação, nesse caso, leis de formação física, conduzem-me a conectar com as mídias interativas para que minha obra seja acessível e torne-se uma porta de entrada, um espaço da mobilidade, dos rizomas, das mesclas de entidades híbridas, lugares móveis de conexão e/ou de passagem. (DELEUZE,GUATTARI, 1995).A obra nasce e se metamorfoseia, como um potencial interativo visto como um conjunto de possíveis que esperam por sua realização. Assim, busco tanto na Realidade Virtual, as possibilidades de imersão na obra e de expansão da imagem, que irão proporcionar níveis de interações diferenciados conforme a complexidade de conexão na mesma.

REFERÊNCIAS

CARDOSO JUNIOR. H. R. **The originoftheconceptofmultiplicity in Gilles Deleuze's**. Trans/Form/Ação (São Paulo), v.19, p .151-161. 1996 .

DELEUZE, G; GUATTARI, F**. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.1.Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, George. **História da Arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2002.

KERCKHOVE, Derrick. A realidade virtual pode mudar a vida? In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI:** A humanização das tecnologias. São Paulo: UNESP, p.49 – 51, 1997.

MACHADO, Arlindo (1993a). **Máquina e Imaginário: o Desafio das Poéticas Tecnológicas**. São Paulo: Edusp.

_____ (1993b). "Anamorfoses Cronotópicas ou a Quarta Dimensão da Imagem". In: **Imagem-Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual**, A. Parente, org. Rio de Janeiro: Ed. 34, pp. 100-116.

MIGNONNEAU, Laurent; SOMMERER, Christa. **InteractiveArtResearch**. Nova York: Springer Verlag, 2009.

MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço.** São Paulo: Itaú Cultural / Unesp, 2003.

SALLES, Cecília A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo, SP: Ed. Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIBERDADES E LIMITAÇÕES: O CORPO COMO REFLEXO SOCIAL

Renan Coelho Santos (UFPA)[392]

RESUMO

Este trabalho pretende discutir a importância dos reflexos sociais dentro de um corpo e sua interferência dentro de um treinamento. Há uma dificuldade muito grande quando falamos sobre corpo, visto que sua abrangência é enorme, poderíamos falar sobre várias óticas, desde a psicanalista até a biológica, por exemplo, mas focamos aqui na social e sobre seus reflexos. A igreja é uma instituição de doutrinação muito forte e seu reflexo é muito grande dentro do mundo artístico, seja na criação de obras, seja na interferência e bloqueio de outras. Mas, socialmente, nosso corpo está sujeito a diversos tipos de limitações e de liberdades e como será que reagimos diante de um treinamento cuja função é fazer com que possamos nos renovar enquanto artistas, assim como nos afaste cada vez mais de atitudes cotidianas para nos desafiar com ações extracotidianas. Como o corpo reage ao extracotidiano se o cotidiano é tão impregnado dentro do nosso corpo. Quais as dificuldades, dentro da ótica de limitações e liberdades, de uma narrativa por meio de ações físicas onde só o corpo fala?

Palavras-Chave: Corpo; Treinamento; Vivências; Religião; Narrativas

ABSTRACT

This paper aims to discuss the importance of social reflexes within a body and its interference within a training. There is a very great difficulty when we talk about body, since its scope is enormous, we could talk about several optics, from psychoanalyst to biological, for example, but we focus here on the social and its reflexes. The religion is a very strong institution of indoctrination and its reflection is very great within the artistic world, either in the creation of works, or in the interference and blocking of others. But, socially, our body is subject to various types of limitations and freedoms and how we react to a training whose function is to make us renew ourselves as artists, as well as move us away from everyday

[392] Artista, pesquisador-mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. Bolsista pela CNPQ. Graduado em Direito pela Universidade da Amazônia. Ator formado pelo Curso Técnico em Arte Dramática da UFPA.

attitudes to challenge us with extra-curricular actions. How the body reacts to the extra-everyday if the everyday is so impregnated inside our body. What are the difficulties, within the perspective of limitations and freedoms, of a narrative through physical actions where only the body speaks?

Keywords: Body; Training; Experience; Religion; Narrative

Corpo é uma das palavras mais complexas dentro do nosso vocabulário diante de sua grande amplitude de significado dentro dos vários ramos científicos. Neste trabalho será falado sobre o corpo dentro de uma concepção artística, assim como alguns conceitos filosóficos abordados dentro de sua complexidade. As discussões sobre corpo se iniciam com Platão, dizendo que o homem era dividido em corpo e alma. Onde corpo seria a parte sensível e a alma a parte inteligível, logo seu oposto. Deste modo, pressupõe-se que toda sua sabedoria humana, encontra-se na alma e o corpo acaba se tornando um obstáculo (MONTENEGRO, 2013. P.3). O pensamento Platônico relacionado ao corpo revolucionou e até hoje ainda reflete imensamente na supervalorização do conhecimento em detrimento do sensível.

Posteriormente Aristóteles vem com um argumento contrário ao de Platão, onde ele diz que o homem é o elemento comum dentro da percepção corpo x alma. Sendo assim a alma só consegue adquirir sua sabedoria através da sensibilidade do corpo. Logo, o corpo torna-se a função cognitiva da alma.

> (...)a percepção se constitui essencialmente por um movimento da alma no corpo, mesmo porque o corpo é constituído materialmente para que a alma, sua forma, exerça seus fins. Por exemplo, a visão é a forma do olho, ou seja, o olho tem certa constituição material específica de modo a se adequar a sua forma, de modo que a visão exerça seu fim que é ver. Sendo o corpo a matéria e a alma a forma, temos que, ambos, conjuntamente, são condição para que haja sensação, ou seja, para que haja sensação é necessário que ocorra simultaneamente uma afecção no corpo e uma na alma. (AGGIO, 2009. P. 03)

E muitas discussões permeiam essas duas linhas de pensamentos, todos os outros pensadores vieram para acrescentar alguma coisa seja na linha de pensamento Platônica ou Aristotélica. E após muitos séculos começaram a aparecer os questionamentos político-sociais e religiosos acerca do corpo.

Durante o período grego os corpos eram moldados a partir dos esportes e da arte da guerra, e em relação a sexualidade era um corpo neutro, visto que ainda não havia qualquer tipo de pecado em relação a isso, pois a teologia cristã ainda não havia surgido GOMES (P.

3). A partir do Cristianismo a percepção sobre corpo começou a ser bastante modificada. Os moldes do corpo judaico-cristão foram surgir entre o século I e IV d.C., e houve uma revolução de conceitos e entendimentos se formos comparar com a estrutura e o comportamento do povo grego. Inicialmente, com a teologia do Apóstolo Paulo, vemos que há uma liberdade sexual muito grande, desde que com seus maridos e esposas. Ele dizia que os casais poderiam fazer o que quisessem, sexualmente falando, desde que ambos estivessem de acordo. Segundo o Apóstolo, isso evitava que os casais caíssem em tentação fora de seus casamentos.

> Passemos aos pontos sobre os quais me escrevestes. É bom ao homem não tocar em mulher. Todavia, para evitar a fornicação, tenha cada homem a sua mulher e cada mulher o seu marido. O marido cumpra o dever conjugal para com a esposa; e a mulher faça o mesmo em relação ao marido. A mulher não dispõe do corpo; mas é o marido que dispõe. Do mesmo modo, o marido não dispõe do seu corpo; mas é a mulher quem dispõe. Não vos recuseis um ao outro, a não ser de comum acordo e por algum tempo, para que vos entregueis as orações; depois disso, voltai a unir-vos, a fim de que Satanás não vos tente mediante a vossa incontinência. Digo isso como concessão e não como ordem. (S. PAULO. I Conríntios 7:1-6)

São Paulo entendia que a luxúria não era tão grave, se fosse realizada dentro do matrimônio. Haja vista que a culpa do pecado não era da humanidade geral, mas da natureza humana (errônea) do primeiro casal decaído. A partir daí o corpo começa a ser entendido como algo fraco, pecaminoso.

Já no século II, o ato sexual se tornou o símbolo do pecado, inclusive dentro do casamento abençoado pela própria igreja (GOMES, p.8). E a partir daí o ideal era transformar o corpo em templo para o Espírito Santo. O século III foi marcado pela doutrina da abstinência, afinal:“aqueles que subjugam a carne ganham como prêmio a morada de Deus em seus corações, tornam-se o templo do Espírito Santo e nesta condição membros do corpo vivo de Cristo” (Ibidem, p.10). No século IV houve a descoberta do maniqueísmo, e sobre esse sentido diz-se que: “A aplicação do maniqueísmo sobre o corpo afirma que o espírito é bom e o corpo é mal” (ibidem, p.10). Santo Agostinho foi quem conseguiu reformular a noção do sexo como pecado original, e transfere para a vontade a origem de todos os males.

Sendo assim, com essa modesta linha construída sobre o corpo até o século IV, percebemos que este sempre foi objeto de pesquisa de várias pessoas, sobre vários aportes e perspectivas foi para exemplificar como durante os séculos fomos doutrinados sobre o que devemos fazer com o corpo ou deixar de fazer. O foco que será utilizado dentro deste artigo é o corpo inserido dentro de um treinamento voltado para a cena.Sabe-se que matéria-prima de um ator, performer, bailarino ou circense é o corpo, como trabalhar este corpo para que ele

esteja apto aos desafios que a cena nos submete? Dentro desta ótica será abordado sobre o treinamento corporal do ator.

Antes de falar sobre o treinamento em si, gostaria de começar falando sobre o conceito de pré-expressividade de Eugênio Barba, visto que este é o objetivo almejado no treinamento que falarei durante o artigo. Segundo BARBA (p. 32) a pré-expressividade tem a ver com a energia do ator em estado puro, é a substância da sua presença cênica. Sendo assim precisa-se estar em constante treinamento para atingir essa energia, afinal a função deste é gerar um conhecimento corporal suficiente para alcançar tal qualidade, além de que serve também para que se tenha, cada vez mais, uma gama maior de possibilidades de utilização deste corpo.

Esse treinamento pré-expressivo nos prepara para uma atividade expressiva. É uma preparação constante que não se finda ao término de uma temporada de um espetáculo, por exemplo.

> Treinamento não é mais um lugar, um espaço ou um tempo antes de alguma coisa. Você sempre está treinando quando você deseja assim, você sempre está se preparando. [...] O treinamento é um estado de atenção para uma possível transformação. Isso é que é treinamento. Geralmente ele é feito antes, porque você precisa estar atento, se preparando, da mesma maneira que um atleta ou um músico fazem isso, um ator também faz. (Ferracini em entrevista à DONOSO em 2009)

Contudo, gostaria de propor as seguintesperguntas: que corpo é esse que está se deparando com o treinamento? Será que as dificuldades adquiridas durante sua vida interferem diretamente no seu treinamento? Somos um reflexo da sociedade que vivemos e carregamos em nosso corpo suas qualidades e defeitos.

> Do mesmo modo, as crenças e as práticas de sua vida religiosa,o fiel as encontrou inteiramente prontas ao nascer; se elas existiam antes dele, é que existem fora dele. O sistema de signos de que me sirvo para exprimir meu pensamento, o sistema de moedas que emprego para pagar minhas dívidas, os instrumentos de crédito que utilizo em minhas relações comerciais, as práticas observadas em minha profissão, etc. funcionam independentemente do uso que faço deles. Que se tomem um a um todos os membros de que é composta a sociedade; o que precede poderá ser repetido a propósito de cada um deles. Eis aí, portanto, maneiras de agir, de pensar e de sentir que apresentam essa notável propriedade de existirem fora das consciências individuais.
>
> Esses tipos de conduta ou de pensamento não apenas são exteriores ao indivíduo, como também são dotados de uma força imperativa e coercitiva em virtude da qual se impõe a ele, quer ele queria, quer não. (DURKHEIM, 2007. P. 2)

Sendo assim, assumindo a linha de aristotélica de que a divisão corpo e mente não existe, pressupõe-se que corpo também é forma de produção de conhecimento por isso que o treinamos, esse corpo traz consigo uma carga de vida enorme. Donoso, ao falar sobre sua experiência enquanto fazia seu treinamento se questionava sobre a sua necessidade dentro do fazer teatral e sobre ela disse que:

> Quando eu estava fora dele [do treinamento], tinha muitas dúvidas e questionamentos, mas quando estava dentro, percebia que buscava um enfrentamento com minha própria pessoa, com meus limites pessoais, com minha preguiça e inércia. Colocava-me em uma situação de desconforto para comigo mesmo, um desconforto de descobrir meu próprio corpo, de investigar minhas possibilidades expressivas, de potencializar os momentos de criatividade, o que não acontecia na correria do dia-a-dia ou no bojo de alguns desejos vagos e efêmeros. Era necessária uma vontade forte e persistente para sair do sossego do conhecido, do confortável, e mergulhar no desconhecido das possibilidades da criação. (DONOSO, 2010, P. 89-90)

Com essa frase percebe-se que o treinamento tem um objetivo que vai muito além do fazer teatral, quando treinamos uma modalidade – qualquer que seja –descobrimos que muitas coisas que trazemos no nosso corpo pode ser retirada ou modificada para melhor, como demonstrada pela autora.

Além disso, enquanto cidadãos de uma sociedade capitalista conservadora que não faz muito esforço evoluir em vários aspectos, fazemos com que, muitas vezes, a liberdade de expressão artística seja cerceada em virtude dessa sociedade, como deixarmos de fazer uma criação artística com nudez por causa deum olhar pudorístico para tal obra, mesmo que não haja nenhuma intenção erótica, por exemplo.Qualquer manifestação artística que esteja fora dos padrões impostos não é vista com bons olhos, como por exemplo o fechamento da exposição “Queer Museu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, após um boicote liderado pelo Movimento Brasil Livre (MBL) e apoiado pelo Prefeito do Rio Grande do Sul, Nelson Marchezan Jr. (PSDB). Também tivemos a peça “O evangelho segundo Jesus, rainha do céu”, que foi um monólogo apresentado por uma atriz transexual Renata Carvalho, ela fazia o personagem de Jesus, a dramaturgia é de Jo Clifford uma dramaturga Escocesa transexual também. A peça foi proibida de ser apresentada em Jundiaí por decisão judicial. Também temos a performance da atriz trans Viviany Beleboni na parada gay em São Paulo que se crucifixou na cruz.

Hoje, a civilização vive através de imagens, segundo DURAND, 2004, p. 5, vivemos uma “civilização da imagem” e a inflação dessas imagens prontas para o consumo acabou por desorientar completamente a filosofia, isso fez com que nos tornemos cada vez mais capitalistas. Segundo LIPOVETSKY e SERROY (2015, p. 11) o capitalismo só é capaz de gerar abundância financeira se gerar crises econômicas e sociais profundas, (...), aniquilando as capacidades intelectuais, morais e afetivas do indivíduo. É como um rolo compressor que não respeita nenhuma tradição, não venera nenhum princípio superior, seja ético, cultural ou ecológico.

Mas por que o assunto capitalismo e arte é tão importante nesse momento? LIPOVETSKY e SERROY (2015, p. 13) diz que vivemos numa época em que não podemos dissociar a arte e cultura do capitalismo, produção capitalista e arte, hoje, andam juntas como um estilo global "e o estilo, a beleza, a mobilização dos gostos e das sensibilidades se impõe cada dia mais como imperativos estratégicos das marcas: é um modo de produção estético o capitalismo do hiperconsumismo". A partir do efeito globalizador, há também a globalização da cultura e tudo que é nosso, que é regional, é perdido, esquecido e até desprezado em virtude das outras culturas, das culturas de fora.

> A economia liberal arruína os elementos poéticos da vida social; ela dispõe, em todo planeta, as mesmas paisagens urbanas frias, monótonas e sem alma, estabelece por toda parte as mesmas franquias comerciais, homogeneizando os modelos dos shopping centers, dos loteamentos, cadeias de hotéis, redes rodoviárias, bairros residenciais, balneários, aeroportos: de leste a oeste, de norte a sul, tem-se a sensação de que aqui é como em qualquer outro lugar. (LIPOVETSKY e SERROY. 2015, p. 12)

A cultura global, segundo FEATHERSTONE (que publicou um artigo no livro organizado pelo FORTUNA, 1997. P. 83), "é vista como sendo o resultado do domínio económico e político dos Estados Unidos da América, pela forma como têm projectado a sua cultura hegemónica em todos os cantos do mundo", por isso que vemos grandes filiais de grandes empresas espalhadas nos nossos centros urbanos, assim como os modelos de shoppings que hoje são padronizados a um modelo global.

Deste modo, muito fatores são apresentados para nós, artistas, enquanto liberdade e enquanto limitação. Fatores esses que vão desde o processo desenfreado do capitalismo, religião, até as nossas vivências e memórias. E todos esses aspectos condicionam nosso corpo a ter diversos tipos de comportamentos que são demasiadamente relevantes na hora do treinamento.

Qual será a diferença entre um ator com uma vivência completamente diferente de outro? Qual a diferença entre atores de diversas sociedades, desde as mais liberais até a mais conservadora? O que o corpo de cada um mostrará dentro do treinamento? Quais são suas limitações e liberdades? E principalmente, o que será que acontecerá com essas limitações e liberdades durante o treinamento?

DONOSO (2010, p. 24) ao contar sobre sua experiência dentro de um treinamento físico com o objetivo da cena disse: "eu já havia descoberto que, em meu próprio corpo, havia recantos esquecidos e/ou escondidos que nunca eram tocados no cotidiano, mas que já havia acessado em experiências muito intensas na vida ou em um treinamento corporal". Esse relato

é muito claro no sentido de que as pessoas normalmente não sabem sobre a necessidade do treinamento nem sua função, assim como as pessoas não conhecem seu próprio corpo.

Acredito que as pessoas, antes de começar um treinamento, devem parar um pouco e pensar sobre a sua vida, seus traumas, suas alegrias, conquistas, derrotas, etc. Posteriormente, ao começar o treinamento, devem começar a perceber como essas vivências se expressam no corpo. E nós, treinadores, temos que, também, ter esse olhar mais humanizado sobre o corpo do outro, suas limitações e de onde elas vêm. O objetivo aqui é justamente fazer com que as pessoas saibam disso e utilizem esse conhecimento ao seu favor.

Durante as aulas ministrada durante a disciplina "O corpo em processos artísticos: estética da experiência", ministrada pelo professor Dr. Cesário Augusto em 2017, disciplina do Mestrado da UFPa,tivemos a oportunidade de criar uma performance com um tema livre. No primeiro momento que tivemos que pensar sobre a criação de tal performance, imediatamente me ocorreu que eu teria que falar sobre algo que expressasse alguma coisa sobre mim. Tudo ocorreu de acordo com o esperado, percebi que preciso treinar bastante a pantomima. Mas não era exatamente sobre isso que gostaria de falar e sim sobre a capacidade que nós temos de narrar uma história através do corpo, sem utilizar uma palavra e a dificuldade de executar isso com clareza, seja para nós mesmos, seja para quem está assistindo.

Deste modo comecei a procurar no meu corpo uma forma de narrar como alcancei certas liberdades durante a vida e como eu tirei o peso de um mundo que eu carregava nas costas. Eu tentei e tentei, ainda assim não consegui o resultado que queria, mas o resultado que alcancei me deixou feliz, acredito que precisaria de mais alguns dias de ensaio. Mas nesse pouco tempo que tivemos de construção de uma cena, pude perceber o quanto somos sensíveis a nossa história e quantas histórias nosso corpo traz, memórias aparecem a partir de gestos. Nosso corpo conta nossa história e pudemos contar nossa história através do corpo.

Tentei utilizar as técnicas aprendidas em sala de aula, relacionadas com percepção corporal, de utilização desse corpo como objeto de arte. JEUDY (2002, p. 81) fala que "fazer arte é redescobrir seu corpo". Durante as aulas, quando li essa sentença, eu percebi que sempre, nós artistas da cena, temos que estar dispostos a redescobrir nosso corpo. Isso é um ato de renovação, de sempre procurar novas formas de fazer a mesma coisa, ou então coisa diferentes. E meu desejo durante essa disciplina e durante essa performance foi justamente redescobrir meu corpo como ator, aprender mais sobre concepções corporais para mudar as

concepções sobre o meu corpo. É como se eu tivesse alcançado certas liberdades durante minha trajetória dentro do teatro, mas estas ainda não foram suficientes, ainda sou bastante limitado e cada vez mais preciso me libertar de mais coisas, não como um fim terapêutico, mas como um artista. Acredito que em cada pessoa há um mundo, contudo, nós artistas, que utilizamos nosso corpo como obra de arte, temos que ter um leque de mundos, temos que sempre aprender novas formas de executar movimentos, nunca nos contentar com o que já sabemos e isso é o que faz esse estudo sobre o corpo ser tão fascinante.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA. I Conríthios, 7: 1-6. Disponível em:

https://www.bibliaonline.com.br/acf/1co/7Acesso em 06 de dezembro de 2017.

AGGIO, J. **O papel do corpo na percepção segundo Aristóteles.** Disponível em:

periodicos.uern.br/index.php/trilhasfilosoficas/article/view/73 Acesso em: 06 de dezembro de 2017.

BARBA, E. **A canoa de papel:** tratado de antropologia teatral. 1º Ed. São Paulo: Hucitec,1994

DONOSO, M. **O treinamento como processo de investigação do ator-criador.**Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2010.

DURAND. G. **O Imaginário:** Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 3º ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

DURKHEIM, E. **As regras do método sociológico.** 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FEATHERSTONE, M. **Culturas Globais e Culturas Locais.** In: FORTUNA, C. (org.) **Ensaios de sociologia**. 1º ed. Lisboa: 1997.

GOMES, A. M. A. **As representações sociais do corpo e da sexualidade no protestantismo brasileiro.** Disponível em: www.pucsp.br/rever/rv1_2006/p_gomes.pdf. Acesso em 21 de Dezembro de 2017.

JEUDY. H.P. **O corpo como objeto de arte.** 1º ed.São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LIPOVETSKY, G. SERROY, J. **A estetizaçao do mundo:** Viver na era do capitalismo artista. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MONTENEGRO, N. **O corpo em platão:** uma investigação à luz dos diálogos fédon e fedro. Disponível em: http://www.fiepbulletin.net/index.php/fiepbulletin/article/view/2834 Acesso em: 06 de dezembro de 2017.

ABAJUR
UM PROCESSO DE PESQUISA E EXPERIMENTAÇÃO DO TRABALHO ATORAL QUE GANHOU UM VIÉS POLÍTICO

Renan Delmontt Souza Paraguassu[393]

RESUMO

Este trabalho visa contribuir para os estudos e práticas teatrais a partir da análise da preparação, treinamento e desenvolvimento do trabalho do ator e diretor, tendo como base a experiência vivida ao longo do processo de criação do espetáculo “O Abajur Lilás”. Pretende-se que o entendimento dos estudos realizados neste processo possibilite aos acadêmicos e artistas da cena, mais uma possível ferramenta metodológica de trabalho na área teatral, onde a sua aplicação possa ser realizada e desdobrada em outros processos criativos. A metodologia da pesquisa aplicada para a esta escrita caracteriza-se por um estudo de caso sobre os exercícios, experimentações, dificuldades encontradas e superadas pelos atores e equipe técnica, convívio, apresentações da obraresultante, os incidentes que motivaram mudanças significativas no processo, e sobretudo, a importância que o mesmo teve para a criação do Grupo Limítrofe. Como resultado deste olhar para o processo de construção, bem como para o trabalho dos integrantes, possibilitou refletirmos sobre nossas práticas, melhorarmos nosso fazer e planejamento, e para além disso, possibilitou a consolidação de um grupo que busca estudar, praticar e defender a arte teatral dentro da cidade de Belém.

ABSTRACT

This work intend to contribute to studies e pratices of theater, the begging point is the analysis of the preparation, training and development of the actor and director works, the base is what was experieced along the process of the play creation, "The Purple Bedside Lamp". The objective is that the knoledge of the studies realized in this process turn possible to us, and others artists and academics, another possible methodological gadget of work in the

[393] Mestrando Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da UFPA

theatrical area, where the application can be realized and revamped in other criative processes. The mothodology of research aplied in this writing is caracterized by a study of exercices, experimentations, dificultiesfinded and overcomed by actors and tecnical team, apresentation od the resulting play, and the incidents that motivated significant changes in the process, and moreover the iportance that this creative process had to the cration of the Group Boderline. As resoult of the analysis to the contruction process as well to the work of each member involved, a possibility to reflect about our doings, to make our planing and working, moreover, the possibility to solidificate a group that intend to study, practice and defend the theatrical art on the city of Belém.

Key-Words: Process, Theater, Mothodology, Play, Actor, Creation.

INTRODUÇÃO

O Projeto Abajur surgiu ao fim do ano de 2015 a partir da vontade e da necessidade de começar um processo criativo teatral, onde o mesmo não se limitasse apenas à prática do ensaio com o texto, mas que pudesse também ser campo de estudos teórico-práticos contínuos de uma linguagem cênica e do trabalho do ator.

Durante o primeiro momento, intensificamos nossos estudos e práticas de criação no método de interpretação chamado de *O Sistema*, do Teatrólogo russo ConstatineStanislavski.

Este período foi de imensa qualidade no desenvolvimento acadêmico e artístico dos participantes, tendo como resultado a construção do espetáculo “Abajur Lilás” inspirado na obra homônima do dramaturgo Paulista Plínio Marcos. A escolha do texto partiu da vontade conjunta dos participantes do projeto em montar esta obra magnífica da dramaturgia brasileira. Quase todos os participantes tiveram seu primeiro contato com *Abajur Lilás* durante uma oficina de interpretação realizada no ano de 2014 como parte da preparação do elenco do Grupo de Teatro Universitário da UFPA (GTU) – que para muitos também era o primeiro campo de vivência com o universo teatral – e desde então a vontade de aprofundar-se nesta obra junto com o trabalho do ator veio seguindo cada passo dentro dos processos.

Pensando nesse processo, este trabalho visa analisar nosso próprio percurso enquanto atrizes, atore e encenadores na perspectiva derefletir sobre as dificuldades e resoluções encontradas por cada um, entender como o momento de crise ética e política pelo qual o país passa interferiu diretamente na construção do espetáculo e no posicionamento de cada um em

relação ao seu fazer teatral e finalmente, como tudo isso pode contribuir para a consolidação do grupo de teatro criado a parir deste processo criativo.

Em tempo, faço a ressalva de em um primeiro momento, ao falar do início do processo e do próprio processo, me dedicarei a relatar o seu andamento sem precisar fazer qualquer referência direta com citações aos autores, por sua vezserão apreciados nas reflexões e articulações do processo com os incidentes presentes ao longo do seu andamento.

O COMEÇO DO PROCESSO

Ainda que o processo criativo para que resultou no espetáculo "O abajur Lilás" tenha começado no final do ano de 2015, penso que o encontro com os principais elementos que alicerçaram tal projeto tenha se iniciado ainda em 2011, com a experiência vivida durante o Programa de Licenciaturas Internacionais CAPES/UC 2011-2013, realizado em parceria da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e Universidade de Coimbra.

Durante este intercâmbio, vivenciei por dois anos o estudo e treinamento dentro do Sistema de Stanislaviski[394] e durante parte deste momento, tive o contato com a obra "O abajur lilás[395]" do dramaturgo brasileiro Plínio Marcos. E tal experiência como aluno/ator do Curso de Teatro Educação da Escola superior de Educação de Coimbra marcou profundamente o meu caminhar artístico e acadêmico além de me despertar uma vontade/necessidade de continuar o aprofundamento nos estudos e práticas do trabalho de ator, o que acabou resultando em uma monografia de conclusão de curso intitulada: "VIVENDO O SISTEMA: Uma contribuição para os estudos sobre a aplicação do Sistema de Stanislavski na formação de atores" defendida em Dezembro de 2013 para obtenção do grau de licenciado no Curso de Licenciatura Plêna em Teatro do Instituto de Ciências da Arte da UFPA.

Em 2014, juntamente com a equipe do Grupo de Teatro Universitário (GTU) – Seguimento noite, pude dividir a minha primeira experiência como diretor e preparador de atores. Durante a primeira fase do projeto desenvolvido no GTU apliquei como treinamento e preparação do elenco fundamento básicos do Sistema de Stanislavski, utilizando trechos das obras "O abajur lilás" e "Navalha na Carne", este ultimo também escrito por Plínio Marcos.

---

[394]Sistema de trinamento e desenvolvimento do trabalho do ator desenvolvido pelo teatrólogo russo Constantine Stanislavski

[395] Texto dramatúrgico escrito em 1969

Desde então, cresceu tanto de minha parte quando da parte de alguns integrantes do elenco daquele GTU a vontade de construir um espetáculo utilizando a integra do primeiro texto. Mas não gostaríamos apenas de estudar o texto, montar o espetáculo e apresenta-lo, nós tencionávamos também participar de um processo que possibilitasse o estudo contínuo e aprofundamento do trabalho de atuação e encenação. Com isso nasceu o Projeto Abajur, um projeto que visava desenvolver o processo criativo como campo de estudo e formação metodológica do trabalho atoral sem a necessidade de ter uma data definida para estreia ou término.

O PROCESSO

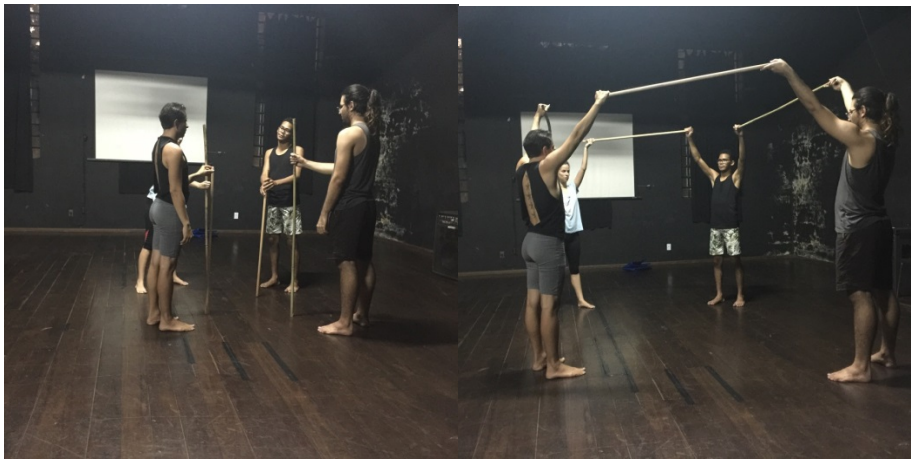
Começamos nossos encontros em Dezembro de 2015 na Escola de teatro e Dança da UFPA (ETDFUPA) e seguiram sendo realizados uma vez na semana durante 13 meses.

Inicialmente o elenco era formado por cinco atores/atrizes sob orientação de um diretor. E ainda que todos os integrantes já praticassem teatro a peço menos um ano, todos vinham de experiências iniciais e formações de base distintas, o que era proveitoso, mas ao mesmo tempo poderia se tornar uma desvantagem quando se pensasse em uma unidade. Três deles eram atores em formação no Curso Técnico em Teatro da ETDUFPA, um já formado no mesmo curso e ainda cursando a Licenciatura Plena em teatro e a ultima integrante que se auto intitulava “atriz amadora” com experiências vividas no GTU e no Curso de Iniciação Teatral e Arte Educação do Instituto Universidade Popular (UNIPOP)

Propus então o aprofundamento nos estudos teórico/práticos do Sistema de Stanislavski como fundamentação para iniciarmos os experimentos e desdobramos exercícios possíveis. E este primeiro momento foi vinculado a exercícios de preparação corporal que atribuíram resistência a todos os participantes.

Nesta fase, não surgiram grandes dificuldades por parte dos integrantes, excerto as provindas de limitações físicas que aos poucos foram sendo superadas dento do tempo de cada um. Mas foi identificado um ponto sensível que por vezes prejudicava o bom aproveitamento dos exercícios propostos, a integração entre o elenco.

A diferença das vivências teatrais entre participantes acabava gerando uma pequena separação entre o grupo, e obviamente isso seria prejudicial ao processo e ao espetáculo, principalmente por sermos poucos. Então a metodologia de preparação física foi alterada para exercícios que gerassem a necessidade de auxilio do outro para serem executados.



Figuras 1 e 2 –Treinamento Físico com Bastão
Fonte: Arquivo do Grupo Limítrofe

Nesse momento, já avançávamos com mais de três meses de encontros e base teórica/metodológica de atividades passava de Stanislavski para outro pensador do teatro, JerzzyGrotovski[396]. Nesta fase, estudando textos e algumas referenciais do diretor polonês, nós entendemos que que a presença cênica do ator independia do texto ou das circunstâncias postas em palco, que o espaço vivido pelo ator, e espaço presente onde o ator estava se inserido não era o espaço que o público sentiria. Com este ideal, nós intensificamos o treinamento físico a um nível de exigência corporal alto, onde os atores buscaram essa presença cênica através do esgotamento físico, com horas de trabalho contínuo. Para nós, existia uma linha de que limitava o corpo do ator. E esta linha só se rompia após o cansaço, ai sim poderíamos voltar a trabalhar a emoção e energia necessárias e para as experimentações cênicas.

[396]**Jerzy Grotowski**. (1933 - 1999) foi Ator, Diretor e Encenador de Teatro nascido na Polônia e responsável por muitas inovações nos estudos e práticas de formação e treinamento do ator.

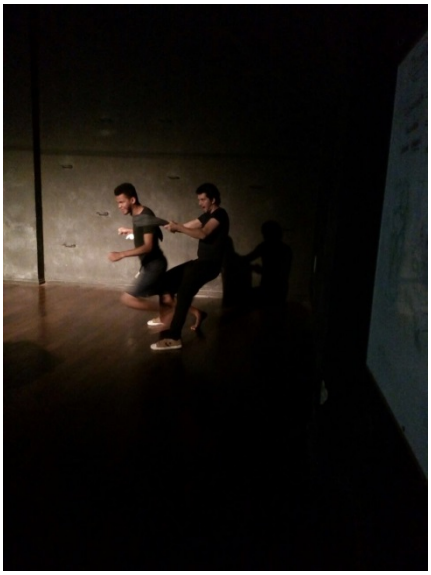


Figura 3 – Treinamento físico para a exaustão e estado emotivo

Fonte: Arquivo do Grupo Limítrofe

Durante semanas passamos a nos dedicar a esta metodologia onde buscávamos o esgotamento físico por meio de exercícios cênicos, identificávamos a energia física e atmosférica expressiva criada para as experimentações e percepções do estado corporal a nível individual e coletivo.

Esta talvez tenha sido a fase com mais descobertas e expansões físicas, sensoriais e também quebra de limites por parte dos integrantes. A superação de dificuldades físicas e do cansaço refletia diretamente na segurança e na qualidade da atuação dos atores, pois a entrega, a percepção dos mesmos em relação a todos os elementos que compunham as experimentações e as cenas cresceu de forma significativa, além de garantir um melhor jogo[397] em cena entre todos.Para além disto, nós nos dedicávamos em cada encontro a refletir sobre nossas práticas e descobertas.

Tal metodologia permaneceu presente por quase todo o processo, obviamente, diminuíamos o tempo desprendido para esta, conforme avançávamos com a construção das cenas e do próprio espetáculo, mas sem deixarmos de perder a sua intensidade e base.

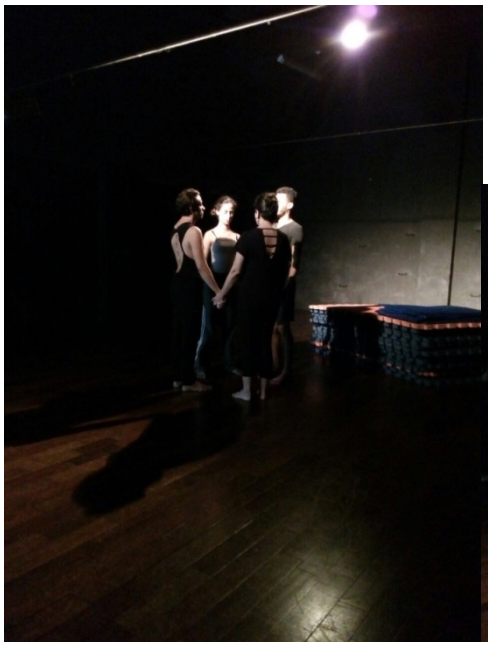
Somente após o 8º mês de processo começamos a de fato estudar o texto dramatúrgico e as personagens apresentadas nele. Mas diferente de outros processos onde todos nós havíamos participado, propus que as personagens não fossem divididas ao início, mas somente após algum tempo de trabalho com a obra.

[397] Termo normalmente empregado no teatro quando nos referimos a contracenar.

Desta forma, começamos a desenvolver exercícios de experimentações cênicas por meio da técnica da análise ativa[398] improvisando em cima de temas e situações apresentadas pelo texto. Desta forma, nós otimizamos o a identificação das situações dramáticas vividas pelas personagens, além de identificar e descobrir novas ações e possibilidades para a criação.

Para, além disto, continuamos com exercícios que envolvessem o despertar da memória física e emotiva vividas pelo elenco dentro de suas experiências de vida, afim de as articularmos com as das personagens.

Não tendo personagens definidos para cada ator, esse acervo de experiências e memórias acabava sendo emprestado entre os próprios integrantes do elenco. Assim, houve a necessidade de que cada um experimentasse dar vida todas as personagens do texto, existindo um revezamento (troca de papeis) que poderia ser solicitado a qualquer momento para todo o elenco.



Figuras 4 e 5 –Exercício sensorial emotivo, integração de elenco e 1186personagens
Fonte: Arquivo do Grupo Limítrofe

[398]Técnica apresentada no livro “O ator e Método” de Eugênio Kusnet.

Figura 6 – Experimentação da Situação Cênica
Fonte: Arquivo do Grupo Limítrofe

Somente após 10 meses de encontros semanais intensos e produtivos, passamos a de fato ensaiar o espetáculo em sua estrutura dramatúrgica e cênica. Mas alguns acontecimentos trespassaram este processo causando mudanças significativas nas escolhas e propostas feitas finalmente estrearmos.

REFLEXÃO

Como dito anteriormente, alguns acontecimentos foram fundamentais para tomadas de decisões e escolhas por parte tanto do elenco quanto do encenador, algumas delas foram tão significativas que mudaram inclusive a dramaturgia, gênero e sexualidade das personagens além de causarem a necessidade imediata de uma estreia entre outras.

Tais acontecimentos que mudam o trajeto de uma concepção artística ou criativa são denominados pelo filósofo francês Roland Barthes como *Incidente.* Sendo assim, destaco nesta breve reflexão cinco incidentes que potencializaram o processo criativo.

1º INCIDENTE - Cenário Político Instável.

Os anos de 2015 e 2016 foram anos de intensa discussões e mudanças bruscas no cenário político e econômico do país. Tudo isso resultou em um golpe parlamentar à presidência da república.

2º INCIDENTE – Ataque aos direitos dos trabalhadores

Ainda na condição de interino, o novo presidente da república começou uma série de manobras e mudanças no plano de governo do país, causando a quebra de vários direitos trabalhistas conquistados ao longo da história, criando um verdadeiro retrocesso na vida de milhões de trabalhadores e trabalhadores que passaram a ser mais explorados ainda.

3º INCIDENTE –Crescimento da Repressão e da Censura.

Com o cenário político e econômico instável, somados a uma série de manipulações de informação, começaram a se tornar comuns casos de abusos e ataques a manifestações artísticas ou populares tanto da parte do Estado quando da parte da população brasileira.

4º INCIDENTE – Assassinato da Travesti Dandara.

Além de do fundamentalismo político e moral, ataque às artes e crescimento da violência em todo o país, casos como o assassinato de Dandara da gravado e transmitido em redes sociais começaram a explodir quase toda semana, e junto com os casos, a fala intolerante e impregnada de ódio também. Muitas pessoas começaram a se sentir a vontade para externar seus discursos deturpados e fundamentados em nome de uma moral e crença religiosa da suposta família brasileira.

Todos estes incidentes causaram em nós, participantes do processo, enormes indignações, pois vivíamos e sentíamos na pele cada um deles, pois estamos inseridos nesta mesma realidade. Não podíamos guardar tudo isso e ficarmos indiferentes, isolados em um processo criativo com estudo e práticas investigativas do trabalho do ator, nós precisávamos unir as tudo em um só.

Mas tal como Deleuze (1987) explica durante a conferencia proferida no *Mardis de laFondation* quando fala sobre **"O que é o ato de criação"**, uma ideia é tida dentro de um determinado fazer, ela " já está destinada a este ou aquele domínio". Sendo nós, artistas de teatro e ao mesmo tempo cidadão que sofrem com tais acontecimentos, nós começamos a repensar em quase toda a estrutura de nosso espetáculo, desde nível dramatúrgico até a escolha do local aonde faríamos nossa temporada.

A primeira grande mudança, provocada pelos incidentes foi transformação da personagem Célia, que na dramaturgia original é uma mulher de meia idade, em uma travesti, que é torturada e morta após tentar lutar várias vezes contra a opressão da personagem Giro e

este passaria a incorporar em si todas as ações violentas desenvolvidas pelo personagem Osvaldo. E a segunda mais significativa foi finalmente definir uma data de estreia do espetáculo, pois precisávamos do contato com o público não apenas como parte do processo, mas para externar as inquietações que nós sentíamos enquanto artista, e essa estreia não seria mais em um teatro, mas em um espaço alternativo que proporcionasse uma aproximação física e atmosférica com o público. Mas com tantas mudanças nós necessitávamos reexperimentar novas possibilidades de cena e assim criou-se uma tensão entre o tempo que tínhamos em relação ao que pretendíamos realizar

Marcel Duchamp, em "O ato criador" destaca que:

> No ato criativo, o artista passa da intenção para a realização por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta para chegar a realização é feita de trabalho, sofrimento, satisfações, recusa, decisões que não podem e não devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético (DUCHAMP, 2004, pg 10)

Desta forma, nosso trabalho criativo acabou por sofrer um recomeço, mas desta vez com um objetivo nítido de utilizarmos tudo àquilo que desenvolvemos ao longo do projeto, para nos manifestarmos cenicamente contra tais atrocidades que vínhamos presenciando e vivendo no cenário brasileiro, sem um compromisso por seguir a estética do teatro realista de Stanislavski, ou psicofísica de Grotovski, mas tendo-as como norteadoras em uma construção poética do espetáculo.

O Abajur Lilás é uma das obras do dramaturgo paulista Plínio Marcos mais impactantes e politicamente engajadas. Escrita no ano de 1969, em tempos obscuros onde o regime de exceção impunha mudanças fortes e cruéis ao nosso país, vendendo a – falsa – imagem de crescimento, progresso e transparência, esta obra sofreu inúmeras interferências por parte da censura. Ainda assim, tornou-se um dos principais gritos de denuncia e crítica ao regime militar, nos mostrando de forma metafórica as situações de impotência às quais a sociedade era submetida frente aos desmandos e abusos praticados pela ditadura.

A história mostra a realidade de degradação humana vivida pelas prostitutas Dilma, Célia e Leninha que tentam sobreviver em um submundo cheio de impiedades, extorsões e injustiças praticadas e personificadas por Giro, pessoa sem nenhum escrúpulo que comanda o prostibulo à base de autoritarismo, ameaça e violência, por isso sempre espiona e censura as meninas temendo perder seu domínio sobre elas.

Essa natureza crítica, reflexiva e mobilizadora da obra, por si só já nos mostra o porquê da realidade política do país contaminou cada membro de uma forma inquietante.

Talvez esta mesma realidade tenha causado em nós ânsia de anteciparmos a estreia do espetáculo não apenas pela maturidade que o processo já havia alcançado, mas pela necessidade de gritarmos, de denunciarmos por meio da arte que aqueles acontecimentos de mais de 50 anos atrás infelizmente estavam presentes na atualidade, fosse pelos abusos, pelos ataques a nossos direitos, pelo menosprezo a cultura e a arte ou pelas torturas e assassinatos que hora se tornam banais perante a sociedade que em alguns casos chega a defender tal atitude.

Então, após 2 meses de um "novo" processo criativo, nós conseguíamos estrear em Abril de 2017 na Casa da Atriz o espetáculo "O abajur Lilás" tendo os atores Lennon Bendelak, Felipe Almeida interpretando a personagem Giro, BonellyPignatário interpretando a personagem Célia, Rafaella Cândido interpretando Leninha e Rita Ribeiro interpretando Dilma.

RESULTADOS E CONCLUSÃO

Não destacarei como resultados alcançados deste longo e intenso processo criativo as metodologias, ou exercícios descobertos ao longo dos encontros, nem os muitos registros escritos, fotográficos e audiovisuais feitos no percurso. Mas destacarei três grandes conquistas que a meu ver são os principais e mais ricos resultados construídos com todo o trabalho realizado.

O primeiro é a formação de um elenco integrado, preparado e desenvolvido dentro da arte atoral. Acredito que sem a intensa experiência vivida ao longo do processo, e obviamente sem a entrega e dedicação dos membros envolvidos. Tal desenvolvimento alcançou o nível de trabalho onde pudemos reconstruir um espetáculo quase do ponto inicial.

Figura 7 – Elenco do espetáculo O Abajur Lilás (2017)
Fonte: Arquivo do Grupo Limítrofe

O Segundo resultado é o próprio espetáculo, pois ele além de marcar nossas trajetórias como artistas e pesquisadores, marcou nosso primeiro espetáculo juntos o que proporcionou alcançar o terceiro grande resultado, a formação e consolidação de um novo grupo de teatro, o Grupo Limítrofe.

Mas estes três resultados não marcam o fim de um processo ou projeto, mas apenas mais uma etapa a começar. Pela frente encontraremos novos desafios, como resistir as dificuldades de se manter um grupo independente e que continue a produzir teatro dentro de uma cidade com políticas culturais cada vez mais escassas.

Independente das dificuldades, acredito que o teatro proporciona uma forma de reflexão do mundo humano. Ele valoriza o enriquecimento da individualidade da pessoa, mas prioriza o fazer coletivo e a generosidade entre os pares para que o próprio exista, ele nos conduz para além da imediatez da vida cotidiana. Ele nos mobiliza, nos conecta com a subjetividade, com o drama histórico da sociedade e por isso nos proporciona também a construção liberdade do gênero humano. Pensando nisso, concluo que o fazer teatral, bem como o fortalecimento de um grupo que busque a pesquisa e a troca, sem esquecer a realidade na qual está inserido são bases absolutamente necessárias para a construção de uma sociedade mais viva e humana.

AGRADECIMENTOS

Vivenciar este processo criativo cheio de trocas, resultados tão proveitosos e mobilizadores não seriam nada se não fosse pela entrega de cada membro envolvido no mesmo. Desta forma, agradeço imensamente ao elenco e equipe técnica: Lennon Bendelak, Felipe Almeida, BonellyPignatátio, Rita Ribeiro, Rafaella Candido, Patrícia Grigoletto e Breno Monteiro.

Agradeço também ao Grupo de Estudo Pesquisa e Experimentação em Teatro Universidade (GEPETU) na pessoa da Professora Drª Olinda Charone, pelo apoio imensurável dedicado a todos nós ao longo dos últimos seis meses de projeto.

Á Escola de Teatro e Dança da UFPA, que além de ter sido lar de formação e experiência de todos nós, nos cedeu por muitos meses o espaço necessário para realizarmos nossos encontros.

E finalmente, ao espaço acolhedor da Casa da Atriz, que nos recebeu de braços abertos para que pudéssemos colocar finalmente o espetáculo ao público.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugênio. A Arte secreta do ator dicionario de antropologia teatral. Realizações 4º Ed. São Paulo, 2017.

BARTHES, Roland. Incidentes, Martins Fontes, 1º Ed. São Paulo, 2004

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

DUARTE, Newton. Os conteúdos escolares e a ressurreição dos mortos. Autores Associados, 1º Ed. São Paulo, 2016

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

STANISLAVSKI, Constantin, A construção da personagem, 19º ed, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

CARNAVAL DAS ÁGUAS: ABORDAGEM CONCEITUAL ACERCA DA PESQUISA EXPLORATÓRIA DO CORDÃO ÚLTIMA HORA.[399]

Renan Souza d'Oliveira (PPGARTES /UFPA) [400]

RESUMO

A comunicação objetivaapresentar o início do resultado da pesquisa exploratória e conceitual acerca do Cordão Carnavalesco "Última Hora" e sua tradição no Carnaval das Águas, manifestação cultural que ocorre nos afluentes do Rio Tenten, próximo a Cametá, no Pará. Liderada pelo *mestre* Vital, como é conhecido pela região, o cordão Última Hora é um dos cordões carnavalescos que integram essa manifestação cultural, tradição cultural do povo ribeirinho que apresenta características de uma tradição constituída entre gerações e produzida no âmbito familiar.Apresentaremos as aproximações teórico-conceituais do objeto de pesquisa ao tema da memória, assim como, as observações sobre a visualidade desta festividade carnavalesca, tendo como plano reflexivo a interrelação entre o patrimônio cultural material e o patrimônio cultural imaterial e as políticas de memórias. Os resultados desta fase da pesquisa de dissertação partem da pesquisa exploratória realizada desta festividade em outros momentos do estudo de campo, referências essas que são imersas nos debates gerados em duas disciplinas da pós-graduação em Artes.

Palavras-Chave: Cordão Última Hora; Memória Coletiva; Políticas de Memória; Patrimônio Cultural; Visualidade Amazônica.

---

[399]Parte da pesquisa de dissertação realizada sob a orientação da Profa. Dra. Rosangela Britto.

[400]Bacharelem Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Faculdade Estácio do Pará e Mestrando em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes - UFPA).

ABSTRACT

The communication aims to present the beginning of exploratory and conceptual search result about Cord Carnavalesco "Last Hour" and your water Carnival tradition, cultural manifestation that occurs in tributaries of the river “Tenten”, near “Cametá”, “Pará”. Led by master *Vital*, as it is known by the region, the cord “Última Hora” is one of the cords Carnival that integrate this cultural manifestation, riverside people's cultural tradition that has features of a tradition formed between generations and produced in the family. We will present the theoretical-conceptual approaches of research object to the subject of memory, as well as the comments on the Visuality of this Carnival festivity, with reflective plane the interrelation between material cultural heritage and patrimony intangible culturaland the politics of memory. The results of this phase of the dissertation research depart from exploratory research conducted this festivity at other times of the other times the field study, references which are immersed in the discussions generated in two disciplines of graduate in arts.

Keywords: Cord “Última Hora”; Collective Memory;Politics of memory; Cultural Heritage;Amazonian Visuality.

1 INTRODUÇÃO

A Amazônia é uma fonte inesgotável de imagens, cores, rios e tradições culturais. Dentre essas tradições, existe uma manifestação cultural centenária e nomeada por seus criadores, de “Carnaval das Águas”. Manifestação cultural que é composta poraproximadamente dezessete Cordões, que ocorre durante o mês de fevereiro nos afluentes do Rio Tenten, próximo ao município de Cametá, situado no nordeste do Pará. Os cordões carnavalescos são assim nomeados tendo como “referência à corda que normalmente circundava o grupo carnavalesco, impedindo sua invasão por pessoas não pertencentes a ele isolando os foliões, ou uma alusão do desfile em filiais, como nos cordões de pastorinhas” (FERREIRA, 2004, p.286).

Nesta pesquisa focarei o cordão“Última Hora”, liderado pelo mestre[401] Vital, conforme apresentado visualmente (Figura 1), ele é uma pessoa que tive contato nas minhas pesquisas de campo realizadas na época do projeto de extensão “Cartografias Amazônicas” da

[401]Tratamento utilizado informalmente pelos ribeirinhos para pessoas com experiência e vasto conhecimento das tradições locais.

Faculdade Estácio do Pará, onde me graduei em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

Figura 1: Mestre Vital durante o Carnaval das Águas. Foto: Renan d'Oliveira

Neste Cordão "Última Hora", liderado pelo mestre Vital encontrei pessoas receptivas e carinhosas que colaboraram com o meu acesso ao mundo novo que se abria no âmbito do conhecimento das riquezas expressivas e visuais dessa tradição de cunho popular. São pessoas dedicadas no seu saber-fazer com as "mãos", pessoas que atuam como pescadores e neste momento exercem seus papéis como produtores culturais e artistas. Artistas que se dedicam em trazer felicidade e diversão de forma única para os habitantes da região, e mesmo turistas ou visitantes, durante o período do carnaval. Esses artistas são apaixonados pelo que fazem com pouca estrutura, e nesse sentido cito IcleiaCattanni (2002, p.37-50)ao discorrer sobre os que trabalham com Arte, ela é "(...)paixão, dedicação, criação e invenção" (CATTANI, 2002, p. 40). O "pensamento visual"(CATTANI, 2002) é predominante e essencialmente não-verbal, e no caso dessa manifestação cultural é bem representado nas mascarás e nos figurinos dos brincantes, dentre outros acessórios

O Carnaval das Águas é uma tradição passada de geração em geração, tanto no âmbito familiar como local entre os moradores da região. Vários cordões desfilam pelos afluentes do Rio Tocantins para mostrar suas artes e brincadeiras, possibilitandomomentos de extrema alegria e felicidade, assim como, diversão e lazer aos moradores da região. É importante também lembrar que é uma manifestação rica em visualidade, mas é muito restrito o seu processo comunicacional e de divulgação, além daquela localidade. Observa-se que esse é um

tema muito pouco conhecido e valorizado nas mídias tradicionais e cibernéticas, de comunicação de massa em geral.

Ao ingressar no Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES – UFPA), tive o prazer de encontrar vários teóricos que me chamaram atenção acerca da singularidade dessa manifestação cultural, que consegui fazer relações com o tema, além das vários debates em sala de aula durante as disciplinas de "Acervos, Memórias e Culturas", "Pesquisa e Procedimentos Metodológicos em Arte" e no grupo de pesquisa "Artes, Memórias e Acervos na Amazônia". Esta comunicação visa justamente mostrar o início do meu percurso como pesquisador nesses três primeiros meses como discente deste programa e o amadurecimento teórico-empírico do objeto e tema da pesquisa.

2 MEMÓRIA COLETIVA E MEMÓRIA COMUNICACIONAL

Figura 2: Brincante mascarado.
Foto: Laércio Esteves

A imagem do brincante mascarado (Figura 2) apresenta um fragmento da indumentária utilizada nos cordões carnavalescos, um fragmento da cultura material que materializa o registro da memória do Carnaval das Águas. Neste sentido, ao apresentar o Cordão "Última Hora" se faz necessário reporta-se ao conceito de memória, por ser um saber que é transmitido entre as várias gerações, por narrativas orais e na transmissão do saber-fazer de todas as fases da manifestação cultural popular, nestas veredas a memória torna-se bastante presente no cordão.

É fato que cada pessoa detém sua memória individual e suas particularidades, mas o que caracteriza o Cordão "Última Hora" como umamanifestação cultural carnavalesca são as várias pessoas que se reúnem em grupo, com interesses iguais, para produzir os figurinos, máscaras, dentre outros, no intuito de celebrar o carnaval. A memória "nos capacita a viver em grupos e comunidades e viver em grupos e comunidades nos capacita a construir uma memória" (ASSMAN, 2016, p.117).

A memória individual tem como base a "memória coletiva" (HALBWACHS, 2006), e será sempre uma construção social relacionado ao contexto sociocultural do indivíduo, nesse sentido:

> A memória coletiva tem como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes (HALBWACHS, 2006, p. 69).

Se pode perceber que a memória coletiva do grupo de pessoas que compõem o Cordão "Última Hora" se mantém através das lembranças de cada um de seus integrantes em seus percursos individuais durante os carnavais anuais. Cada integrante guarda em sua memória o momento em que foi iniciado nos festejos carnavalescos, mas essa memória com certeza não é uma memória solitária, e sim que depende de outros fatores sociais e pessoais para ela ser uma memória coletiva ou do grupo.

A cultura material produzida pelo grupo, ou seja, as suas roupas, máscaras e acessórios, em sua maioria usada em outros anos, representam signos que documentam anos de carnaval e de pensamento coletivo. Há memória coletiva "quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de um grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que o recordamos, do ponto de vista desse grupo" (HALBAWCHS, 2006, p. 41).

A memória coletiva, segundo Jan Assmann (2016, p.115-127) desdobar-se em três níveis: individual, social e cultural. No primeiro nível, a memória é uma matéria relacionada ao sistema neuromental; Já ao nível social, temos a memória como uma matéria de comunicação e interação social, já bem explicitado por Maurice Halbwachs (2006). Neste nível social, o conceito de "memória coletiva" difere-se da "memória cultural" que é uma forma de memória coletiva no "sentido que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, cultural" (ASSMANN, 2016,

p.118). Seguindo Assmann(2016, p.115-127) o conceito de “memória comunicativa” foi criado para diferenciar-se da expressão “memória coletiva”, pois a “memória comunicativa”:

> [N]ão é institucional; não é mantida por nenhuma instituição que vise ensinar, transmitir ou interpretar; não é cultivada por especialistas e não é convocada ou celebrada em ocasiões especiais; não é formalizada ou estabilizada por nenhuma forma de simbolização material; ela vive na interação e na comunicação cotidiana e, por essa única razão, tem uma profundidade de tempo limitada, que normalmente alcança retrospectivamente não mais que 80 anos, o período de três gerações que interagem. Há ainda estruturas, “gêneros comunicativos”, tradições de comunicação e tematização e, acima de tudo, laços afetivos que ligam famílias, grupos e gerações (ASSMANN, 2016, p.119, grifo do autor).

Como mencionei antes, as narrativas tanto visuais como em texto nas mídias de massa, tanto digitais como analógicas, sobre essa manifestação são quase inexistentes e são sustentadas pelos atores sociais da mesma e pelas pessoas que conhecem e vivem a tradição, portanto são características de uma memória comunicativa. Ao contrario da memória cultural, que é institucionalizada e é simbolicamente regulamentada por instituições, a memória comunicativa nasce no cotidiano, na interação, nesse caso, dos membros do Cordão “Última Hora”. A transmissão dessa memória, como forma de conhecimento, é difusa, não possui especialistas. É um conhecimento “adquirido por seus participantes junto com a língua e a competência social” (ASSMANN, 2016, p.122).

3 PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

O Cordão “Última Hora”destaca-se também por ser uma manifestação cultural preservada por anos pelos seus membros. Ao contrário do conceito de herança, que é conhecido por bens adquiridos através da morte de alguém para o seu descendente, o que se caracteriza como patrimônio é a sua apropriação ou não pelos indivíduos ou grupos sociais, a partir dos valores internos assinalados em seus processos de mediações culturais e sociais no mundo vivido (BRITTO, 2014). Assim como o “Carnaval das Águas”, pode-se dizer que o Cordão “Última Hora”caracteriza-se como um bem cultural e conhecimentos transmitidos entre as pessoas, como se fossem de forma hereditária para os descendentes. O conjunto caracteriza-se como um patrimônio cultural, tanto na sua dimensão material, representada pelos objetos, roupas, dentre outros em interrelação com sua dimensão de patrimônio cultural imaterial, demarcada por sua oralidade e narrativas. Nesta dimensão compreende-se Patrimônio Cultural Imaterial:

> as práticas, representações,expressões, conhecimentos e saber-fazer – assim como os instrumentos,objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecemcomo fazendo parte de seu patrimônio cultural.Esse patrimônio cultural imaterial transmitido de geração em geração é recriado permanentemente pelas

> comunidades e grupos em função de seu meiode sua interação com a natureza e de sua história, e lhes confere um sentimento de identidade e continuidade (...) (UNESCO, 2003).

O “Carnaval das Águas” não é uma manifestação cultural registrada pelas instituições públicas como um patrimônio cultural imaterial, mas essa manifestação cultural detém essas características de coletivismo, de práticas da vida social que se manifesta através de saberes, ofícios, modos de fazer e constantemente recriado pela comunidade e grupos que compõem os Cordões.

4 VISUALIDADE AMAZÔNICA

Figura 3: Cordão Última Hora durante o Carnaval das Águas.

Foto: Viviane Menna Barreto

A imagem do desfile do Cordão “Última Hora” (Figura 3) na paisagem Amazônica, remete-me a uma fonte de culturas ainda submersas, que reúne ritos, mitos e encantarias que fazem parte do imaginário popular, mas que ainda são conhecidas por poucos iniciados e especialistas. Os rios também são protagonistas da manifestação cultural, em conjunto constituem a paisagem, composta pela diversidade de cores, da água barrenta, do verde da floresta e do colorido de cores quentes e vibrantes das roupas, fantasias e objetos que compõem o Cordão “Última Hora” uma das belezas ribeirinhas do Carnaval das Águas, criando uma poética própria da cultura amazônica, como cita Paes Loureiro (2015):

> No âmbito de uma sociedade como a Amazônia, ainda sem as grandes pressões da sociedade de consumo e do utilitarismo funcional das sociedades contemporâneas, o homem encontra um lugar e um espaço tomados de uma forma peculiar que propiciam o devaneio *poetizante*(LOUREIRO, 2015, p.82, grifo do autor).

Durante os percursos nos braços dos rios, percebe-se a sensação do infinito que o rio proporciona. Diferente das metrópoles e cidades onde o horizonte é preenchido por cores cinzentas representando as casas e edifícios, nos rios da Amazônia se tem a sensação de estar diante de algo infinito. Nestes percursos carnavalescos demarcado pelo "penetrar na floresta, navegar nos intermináveis e incontáveis rios (aproximadamente 14 mil cursos d'água) provoca a sensação de estar distante *do mundo* e não a de estar diante de um mundo delimitado; a de estar diante do próprio universo (LOUREIRO, 2015, p. 84, grifo do autor).

5 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

O pré-projeto de pesquisa ao me apresentar ao processo de seleção ao programa era outro, pois pretendia ser um artista-viajante e produzir os meus desenhos mostrando as minhas vivências durante esses períodos carnavalescos com o Cordão "Última Hora". Porém, por várias questões o projeto transformou-se após as reflexões teórico-conceituais por intermédio das disciplinas de "Acervos, Culturas e Memórias" e "Pesquisa e Procedimentos metodológicos em Artes", que provocaram mudança de perspectiva de análise e novos caminhos conceituais e empíricos acabaram se abrindo.

Um momento marcante deste processo de transformação ad perspectiva de anaálisedo objeto de estudo escolhido como tema de pesquisa foi o texto "Atos de Criação"de Gilles Deleuze (1987) destaco um trecho: "Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só fazaquilo de que tem absoluta necessidade" (DELEUZE, 1987, p.3). Todos nós,artistas -pesquisadores, fazemos o que fazemos por necessidade. Essa necessidade apareceu com mais evidência posteriormente. Durante uma reunião do Grupo de Pesquisa "Artes, Memórias e Acervos na Amazônia" debatemos sobre o meu projeto, e através deles, percebi que já tinha um material audiovisual bastante vasto e bem documentado. Através de sugestões dos membros do grupo, decidi mudar a perspectiva de análise do objeto de pesquisa para a realização de um documentário etnográfico. A escolha do meio audiovisual foi propício para mostrar pela, possivelmente primeira vez, o trabalho artesanal e apaixonante que o Cordão Última Hora faz com seus brincantes no Carnaval das águas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMAN, Jan. **Memória comunicativa e memória cultural**. História Oral, v. 19, n. 1, p.115-127.

BRITES, Bianca; TESSLER, Elida (Org.). **Meio como Ponto Zero**: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002.

BRITTO, Rosangela Marques de. **Os usos do espaço urbano das ruas e do patrimônio cultural musealizado na "esquina" da "José Malcher" com a "Generalíssimo":** itinerários de uma antropóloga com uma rede de interlocutores no Bairro de Nazaré (Belém-PA). 2014. 347 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia, Ppga/ufpa, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

DELLEUZE,Gilles. **O Ato de Criação.** 1987. Disponível em: <http://www.lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o ato de criao - gilles deleuze.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2018.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). **Conceitos-chave de Museologia.** São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura,, 2013. 100 p. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006. 224 p.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica:** Uma poética do imaginário. 4. ed. Belém: Cultural Brasil, 2015. 424 p.

PARÁ, G1. **No Pará, ribeirinhos fazem a folia no 'Carnaval das Águas'.** Disponível em: <http://g1.globo.com/pa/para/carnaval/2014/noticia/2014/03/no-para-ribeirinhos-fazem-folia-no-carnaval-das-aguas.html>. Acesso em: 15 jan. 2018.

ÁLBUM DO ARTISTA MANOEL PASTANA: ENTRELINHAS.... ASSINATURAS, FOTOS E RECORTES DE JORNAIS[402]

Renata de Fátima da Costa Maués (Mestranda PPGARTES)[403]

RESUMO

Esta pesquisa tem como ponto de partida a "Coleção Manoel Pastana" existente nos museus da Secretária de Cultura do Estado do Pará. Trata-se aqui, de um estudo pontual sobre um acervo documental de natureza pessoal doado ao Museu do Estado do Pará, pelo filho do Artista, Sr. Washington Araújo Pastana. Tal documento representa uma fonte inestimável de informação, visto tratar-se de um álbum construído pelo próprio artista com assinaturas de presença em exposições, associadas a convites, notícias de jornais durante os anos de 1933, 1934, 1937, 1939 e 1942, perfazendo assim, a trajetória do artista erigido pelo próprio artista durante aproximadamente 10 anos. O estudo deste documento histórico e museológico se faz necessário para o conhecimento da produção do artista e do seu contexto sociocultural, assim como, o processo de constituição das redes de interlocuções estabelecidas na cidade de Belém e do Rio de Janeiro. A metodologia de pesquisa pauta-se no registro fotográfico, leitura e análise do documento, com transcrições de entrevistas realizadas com o artista nos periódicos de época, assim como, das notícias e críticas jornalísticas sobre exposições, seu processo de criação artística dentro do estilo conhecido como marajoara, na constituição de identidades culturais engendrada em uma arte de cunho nacional. Tendo como referência o álbum produzido por Manoel Pastana, o artigo pretende refletir sobre a relação do documento enquanto fonte de informação para a ressignificação de uma história e um contexto artístico, que estava na esfera do esquecimento.

Palavras-chaves: Manoel Pastana. Coleção. Documento. Memória. Esquecimento.

---

[402] Artigo faz parte do projeto de pesquisa orientado pela profa.Dra. Rosangela Britto.

[403] Mestranda em artes pela Universidade Federal do Pará, Especialista em Preservação, Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR/UFMG), professora do curso de Artes Visuais e Tecnologia da Imagem (UNAMA), Coordenadora do setor de Conservação e restauração do SIM/SECULT. Técnica em Gestão Cultural - Artes visuais, da Secretaria de Estado de Cultura.

RESUMEN

Esta investigación partirá con la "Colección Manuel Pastana" presente en los museos de la Secretaria de Cultura del Estado de Pará. Con la finalidad de realizar un estudio puntual sobre el acervo documental y personal del artista, donado por Washington Araujo Pastana (hijo del artista) al Museo del Estado de Pará. Este documento representa una fuente de valor incalculable por la información, que trata, a través del álbum construido por el propio artista, que dan cuenta de sus firmas en cada una de las exposiciones que participó individual o colectivamente; así como las noticias que hacen referencias de él, en periódicos en los años 1933, 1934, 1937, 1939, 1939 y 1942. Mostrando la propia trayectoria del artista durante aproximadamente 10 años. El estudio del presente documento histórico y museológico es de suma importancia para el conocimiento de la producción del artista en su contexto sociocultural, así como el proceso su relación con las redes de interlocución establecida en la ciudad de Belém y de Río de Janeiro. La metodología de investigación usó el registro fotográfico, lecturas y análisis de los documentos, así como las transcripciones de las entrevistas realizadas al artista en los periódicos de la época, su participación en las noticias y críticas periodísticas sobre exposiciones, la producción de su proceso de creación artística dentro del estilo conocido como marajoara, en la constitución de identidades culturales que pertenecen a un arte de estilo nacional. El artículo pretende reflexionar sobre la relación del documento como fuente de información y su resignificación en la historia en un contexto artístico que estaba en el olvido.

Palabras-claves: Manoel Pastana. Colección. Documento. memoria y olvido.

1 O objeto/documento: Memórias em colagens e recortes de afetos

Iremos falar aqui de algo construído, feito e concebido pelo artista Manoel Pastana. A esse objeto podemos nominar de varias maneiras: álbum, caderno, livro, diário pessoal, pois o mesmo contém um ajuntamento de informações e conteúdos de impressões gráficas e visuais, organizadas segundo a dinâmica estabelecida por seu autor. O objeto/documento vai mais além do que um depósito gráfico; possui uma estrutura narrativa. Diferente de um suporte similar ao livro ou álbum tradicional, o objeto aqui tratado não dispõe de um sumário, e não

apresenta uma leitura linear, contém uma sistematização de informações construída por "recortes de afetos".

Jan Assman (2008, p. 118) afirma que: "objetos externos como portadores de memória já desempenham um papel no nível da memória pessoal", que de fato a cultura como memória é mediada no seu cotidiano por "coisas [que] não têm uma memória própria, mas podem nos lembrar, podem desencadear nossa memória, porque carregam as memórias de que as investimos" (ASSMAN, 2008, p.119).

O álbum de Pastana, foi incorporado de memórias de seu autor, possui vários elementos e conexões singulares que precisam ser interpretadas, pois não comunicam de maneira tradicional. A história narrada pelo objeto é uma história individual e ao mesmo tempo coletiva e social, pois se apresenta dentro de determinado período e contexto histórico e social. Apesar das várias denominações que esse objeto/coisa pode receber, iremos chamá-lo simplesmente de álbum do artista.

O álbum enquanto objeto/documento remete as lembranças, a reminiscência de quem o construiu, pois em sua configuração talvez tenha sido criado para guardar algo de relevante, erguido como um receptáculo onde as fotos, assinaturas, recortes e imagens selecionadas pelo individuo, constituem uma história relacionada às suas experiências e vivências.

Foi construído com a função de perpetuar fatos, erigidos dentro de seu universo, de modo a permitir no futuro, como um meio para recordar e evocar as memórias de sua vida. Poderia assim, ser associado também a um "álbum de família" conforme Bourdieu (1965, apud LE GOFF, 2003, p.460). que "exprime a verdade da recordação social", tendo na pessoa que o construiu, o seu retratista. "as imagens do passado dispostas em ordem cronológica" (ou não), "ordem de estações da memória social, que evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos, que merecem ser conservados" .

O Álbum de Pastana pode ser visto como um álbum de família, onde "todas as aventuras singulares, que a recordação individual encerra na particularidade de um segredo são banidas" (BOURDIEU, 1965, pp. 53-54 apud LE GOFF, 2003, p.460) e o passado se apresenta com nitidez . Uma nitidez que precisa ser ponderada, que precisa ser questionada, de modo a permitir um exercício de interpretação.

Não se trata de um diário escrito do próprio punho, mas um objeto feito pelas próprias mãos. Trata-se de um documento testemunhal construído por escolhas, por um processo de seleção, separações e recortes impressos, feito pelo próprio artista, que ao configurá-lo com

esses rastros e indícios do passado, cria a possibilidade para se conhecer e interpretar sua vida e seu cotidiano, tornando-se o álbum um marco testemunhal de uma um passado que deverá ser interpretado. Segundo Pierre Nora (1993):

> Tudo o que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já história. Tudo o que é chamado de clarão de memória é a finalização de seu desaparecimento no fogo da história. [...] se apoia inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro, mais visível na imagem (NORA, 1993, p.14).

Para Nora necessidade de memória é uma necessidade de história, ao considerar que a memória é vivida no interior, no entanto necessita de suportes exteriores e de referencias palpáveis, ou seja, sua materialização. Sua existência concretiza-se através desses meios. Meios materializados por Pastana na forma de um álbum de recordações, um álbum para memorização. Talvez na incerteza de um futuro, buscou estabelecer com esse testemunho a possibilidade de uma construção de sua história.

Maria Tereza Cunha (2015, p.252) ao explicitar sobre os diários pessoais nos apresenta que esses são fontes que na maioria das vezes escaparam de transformarem-se em lixo, ou mesmo de serem descartados, em seus termos:

> [O]s diários eternizam, em folhas amareladas pela passagem do tempo, ideias, saberes, valores, acontecimentos e dizeres, alem de fantasias, medos e experiências- tudo isso são *representações* de um outro tempo que dão sentido ao mundo social, criando outras realidades (CUNHA, 2015, p.253, grifo do autor).

Esse objeto de fórum individual nasce com uma função já estabelecida, como o guardião de fragmentos que devam ser memoráveis, assumindo talvez o papel do templo de Mnemosine, deusa da memória. Podemos dizer que se trata de um relato memorialista de um individuo sobre si e determinada época, que nos apresenta por meio das pistas e indícios, um passado que envolve um individuo e um contexto.

O objeto/documento, fruto dessa investigação é um álbum que foi doado ao Museu do Estado do Pará, pelo filho do artista Manoel Pastana, Sr. Washington Araujo Pastana em 02 de fevereiro de 2001. Seu tempo de permanência no museu de dezesseis anos, associado com o inicio de sua criação em 1933, estabelecido pelas datações das notas jornalísticas, perfazem em torno de oitenta e quatro anos de existência. Trata-se de um álbum, como já foi dito, contendo recortes de jornais, catálogo e convites de exposições e assinaturas de presenças. Objeto que foi alimentado pelo artista durante quase dez anos, e com o término de suas páginas o mesmo foi encerrado como que finalizando um ciclo de sua vida. Suas páginas permaneceram fechadas por cinquenta e oito anos como documento familiar e por

mais alguns anos sobre a guarda do museu continuou em silêncio. Poderia ter tomado outro destino, destruído pelo tempo, pelos que permaneceram, mas de alguma maneira foi mantido preservado, longe do aniquilamento.

> Os documentos não surgem, aqui ou ali, por efeito [de não se sabe] qual misterioso decreto dos deuses. Sua presença ou ausência em tais arquivos, em tal biblioteca, em tal solo deriva de causas humanas que não escapam de modo algum a análise, e aos problemas que sua transmissão coloca. Longe de terem apenas o alcance de exercícios técnicos, tocam eles mesmos no mais íntimo da vida do passado, pois o que se encontra assim posto em jogo é nada menos do que a passagem da lembrança através das gerações (BLOCH, 2001, p.83).

O álbum esquecido nas gavetas e prateleiras dos armários, mantém escondido toda a gama de informações ali selecionadas para posterior rememoração. Aberto seu conteúdo pode ser contemplado e interpretado por quem investiga. Talvez uma forma encontrada pelo artista de deixar para os que viessem depois, trilhas e caminhos para conhecer suas idéias e sua trajetória de vida, ou apenas como gostaria de ser conhecido, construindo uma representação de si. O álbum se apresenta como um documento histórico, pois é uma "fonte sobre o passado, conservado por acidente ou deliberadamente, analisado a partir do presente e estabelecendo diálogos entre a subjetividade atual e a subjetividade pretérita" (KARNAL; TATSCH, 2015, p. 24).

O objeto/documento tem uma trajetória, uma biografia, ele contém informações intrínsecas e extrínsecas. As informações intrínsecas estão associadas a sua constituição material, suas marcas adquiridas ao longo do tempo, sua forma de construção relacionada a sua morfologia, ele também esta carregado de informação extrínsecas, sobre histórias e memórias individuais, coletivas e sociais.

Pode-se pensar e estudar o álbum tendo em vista uma abordagem biográfica, onde a biografia do objeto pode ser concretizada a partir das informações que o objeto apresenta de forma aleatória ou não, seguindo ou não uma linha cronológica estabelecida. Como nos explicita Igor Kopytoff (2008), acerca da biografia culturalmente informada das coisas.

> Ao fazer a biografia de uma coisa, far-se-iam perguntas similares às que se fazem às pessoas: Quais são, sociologicamente, as possibilidade biográficas inerente a esse *status*, à época e a cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa? E quem a fabricou? Qual foi a sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as *idades* ou as fases da *vida* reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais para elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim? (KOPYTOFF, 2008, p. 92, grifo do autor).

Trabalhando a biografia do objeto que de acordo com Marcus Dohmann (2015, p. 84) “deverá incluir todos os significados atribuídos ao artefato, ao longo de sua trajetória material e social, bem como aqueles advindos do dialogo entre os diversos objetos de uma mesma coleção”, algumas questões já foram respondidas: De onde veio? Quem fez? Como se preservou? Qual o período de sua existência? Sendo necessário trabalhar questões mais complexas dentro dos marcadores culturais, que sua história apresenta de forma a esclarecer o verdadeiro papel enquanto objeto que se constituiu como documento ordinário e acabou fazendo parte de uma coleção. Ou seja, “o objeto mais simples torna-se parte de nossas histórias de vidas, pois os objetos com os quais nos cercamos são “*inseparáveis de quem somos*” e estão “*conosco intimamente relacionados*” (CSIKSZENTMIHALYI, M.; ROCHBERG-HALTON apud DOHMANN, 2015, p.87, grifo do autor).

Neste sentido, compreendemos que os objetos estão interligados a nossa biografia ou história de vida, sendo um mediador do processo de construção da identidade do indivíduo. Em outros termos: “Interagir com esses objetos torna-se essencial para compreender a sua função e seu papel. A maneira como um objeto é usado, como é movido e sua própria sobrevivência, são indicações de valor e significado” (DOHMANN, 2015, p.87).

Pomian (1984, p. 51) em seu texto sobre coleção explicita que cada objeto, utensílio, instrumento quando inserida no espaço do museu sofre uma modificação “onde a utilidade parece banida para sempre”. Os objetos perdem sua função primeira e adquirem novas significações. Os objetos antes de serem musealizados podem ter um uso, uma utilidade, mas quando se tornam peças de coleção e de museus essa função não é determinante. “Ainda que não tenham qualquer utilidade e nem se quer sirvam para decorar os interiores onde são expostos, as peças de coleção ou de museu são todavia rodeada de cuidados”(Ibid. p.52) esses cuidados são para garantir a integridade dos objetos reduzindo os danos provocados pelo ambiente, utilizando mecanismos de proteção para evitar a degradação. Alem disso, também se utiliza de procedimentos restaurativos para os objetos que apresentam avançado estado de deterioração de modo a “perpetuar” sua existência às outras gerações.

O álbum/documento ao entrar no museu, ganhou um outro status, passou por vários procedimentos; registrado, higienizado e incorporado como objeto museal foi inserido na coleção denominada Manoel Pastana. Pomian (1984, p. 53) define coleção como: [...] “qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito das actividades econômicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e exposto ao olhar do publico”, como ele

próprio diz, “trata-se uma definição rigorosamente descritiva”. Talvez seja importante expandir esse conceito de coleção para o conjunto de objetos materiais ou imateriais, constituído por um individuo ou uma instituição, tendo claro que é necessário que esse conjunto de objetos possa ter coerência e significação. Desse modo o álbum do artista incorpora essas características, inserido dentro de um conjunto maior, estabelecendo interlocuções com outras peças que fazem parte desse conjunto de objetos que corporificam a coleção Pastana.

O álbum do artista pode ser visto de acordo com Pomian (1984) como uma coisa, que nasceu com uma utilidade: guardiã de recortes e registros de acontecimentos projetados no visível, dentro de uma categoria especifica de objeto onde estão inclusos “ tudo aquilo que se produz de pintado, esculpido, talhado, modelado, bordado, decorado”. O álbum de Pastana está contido dentro desse conjunto de objeto manufaturado por um individuo, que foi construído com uma função de objeto útil dentro das categorias estabelecidas do visível, criado para proteger e salvaguardar as lembranças, instituído para relembrar e recordar.

Esse objeto sofreu modificações físicas ao ser manipulado, onde foram agregados novos recortes e marcas durante a passagem dos anos, novas lembranças, sendo também consumido pelo tempo. E em função da própria passagem do tempo acaba se tornando um semióforo, um objeto que representa agora enquanto objeto musealizado o invisível, dotado de um significado, tornando-se o intermédio, a ponte entre o mundo dos acontecimentos de agora com o tempo pretérito.

O álbum /documento foi transformado de uma simples - coisa para a categoria de semióforo - antes um documento ordinário, hoje um documento com múltiplos significados percebido como objeto musealizado e como fonte de investigação. O álbum de Pastana, além de ser um objeto visível, constituído de signos, textos e imagens, extrapola esse campo e vai mais além quando seu conteúdo é exteriorizado, quando é analisado e lido. Pomian (1998, p. 73) ao falar de semióforo, exemplifica o conceito fazendo uma comparação entre o livro e a obra literatura, onde explica que “O livro, como objecto visível, mas também táctil, existe evidentemente no tempo e no espaço: ocupa lugar, pesa, muda. A obra literária é, em cada caso, única” (POMIAN,1998, p. 73), está no campo do invisível, que existe fora do tempo e do espaço, pois sempre conserva-se sem alterações,

No entanto o livro, quando destina-se a alguém, que ira lê-lo e extrair dele significados, não será mais apenas um objeto visível, pois no ato da leitura poderá ser

extraído significados existentes no campo do invisível, ou seja, nesta ação, também está associada o reconhecimento da capacidade do livro de exercer a função de semióforo. Neste sentido, o Álbum de Pastana possui os atributos do livro enquanto semióforo: "um objecto visível investido de significado" (POMIAN,1998, p.77), mas ele também extrapola o campo do visível pois vai mais além quando seu conteúdo é exteriorizado e analisado ou mesmo interpretado e ressignificado pelo olhar do pesquisador e correlacionado as obras de arte da coleção.

2 Desvelando o Álbum/documento: camadas de memórias e histórias

O Álbum/documento é constituído de capa dura na cor vinho com um padrão decorativo feito em caminho sem fim em formas ondulantes, possui adornos feitos em relevo seco, com figuras geométricas e fitomorfas, na forma de vértice de um quadrado localizado no canto superior esquerdo e canto inferior direito. Na parte da lombada do álbum, encontram-se três orifícios por onde passa um cordão na cor vinho, com trançado semelhante à corda, amarrado em um laço emaranhado, fazendo a junção de todas as páginas. No total possui 26 folhas cobertas de informações para serem desveladas e analisadas.

A estruturação do documento não foi feita de forma linear e cronológica, sua própria construção, permite que as páginas possam ser rearrumadas, acrescentadas e ou retiradas. Isso é visível quando deparamos com uma página com inúmeras notas sobre a exposição do artista na Pró-arte, todas datadas do ano de 1933, colocadas quase no final do álbum. Nesta folha temos a inscrição: "Álbum Nº. 4 de Manoel Pastana". Será que este é o álbum Nº. 4 ou essa página fazia parte de um quarto álbum? De qualquer maneira isso pode significar que existiram mais três álbuns? ou talvez essa fosse a pagina inicial desse documento. Ou simplesmente esse documento é o arranjo, e organização do que permaneceu preservado, sendo parte de vários documentos.

> o que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída, como o sumo de um limão. [...] O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda operação com documentos, portanto é de natureza retórica. Não há por que o documento material deva escapar destas trilhas, que caracterizam qualquer pesquisa histórica. (MENESES. 1998, p.95)

É nessa busca para definir o alcance da fala do pesquisador, sobre as informações encerradas no documento "suporte de informação" (MENESES, 1998, p. 95), que abrimos o álbum para a apreciação, para trazer a superfície informações sobre seu criador.

> Mais que representações de trajetórias pessoais, os objetos funcionam como vetores de construção da subjetividade e, para seu entendimento, impõem, já se viu, a necessidade de se levar em conta seu contexto performático. Na coleção fica patente esse caráter de interlocução, do ato em que está em jogo a subjetividade em diálogo (MENESES, 1998, p. 96).

Em síntese, as questões postas de indagações sobre a própria ordenação das páginas do Álbum ou mesmo de suas inscrições, que parecem ser aleatórias denotam vetores de subjetividades entre o pesquisador e seu objeto de estudo, nesse caso o diário de um artista que pulsa de anotações de seu cotidiano vivido e expressado plasticamente em suas obras.

2.1 Álbum aberto: Narrativas em recortes

Ao abrir o álbum, colados na contra capa, nos deparamos com um pequeno convite de exposição, duas notas de jornais e um texto datilografado em papel carta. O convite posteriormente ao folhear o álbum, veremos que tem impressão nos dois lados. Um lado tem o chamado para a exposição do artista Boscagli[404] (1862 – 1945) com texto em alemão, inglês e português, além de imagens de pinturas com temática indianista e o outro lado vem com o convite para a exposição de Pastana e possui os seguintes dizeres: "Nova Galeria de arte. Rua Buenos Aeres 79"[405], com o nome de Manoel Pastana e o período de exposição de 16 a 30 de setembro de 1937. Consta também que a exposição contará com peças de "cerâmica marajouara, cunany, Guarany e Bronze". O convite trás duas imagens: uma cabeça de índio e um vaso antropomórfico e apresenta a seguinte frase: "reconstituição de cerâmica prehistórica de pacoval, e interpretações do artista baseada na mesma fonte".

Tal inscrição já aponta duas linhas de trabalho desenvolvidas pelo artista: de elaboração de réplicas e cópias da cerâmica pré-histórica e outra de cunho mais autoral. Ambas pautadas na cultura material arqueológica.

---

[404] Giuseppe Boscagli era pintor, desenhista, nascido na Itália. Veio para o Brasil indo para Porto Alegre, e depois de morar por um ano em Bento Gonçalves vai para o Rio de janeiro onde fixa residência, tornando-se pintor oficial nas expedições do Marechal Rondon, onde retrata a fauna, flora e os costumes de várias etnias indígenas.

[405] Trata-se de uma filial da galeria Heuberber. A matriz funcionava na Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro.

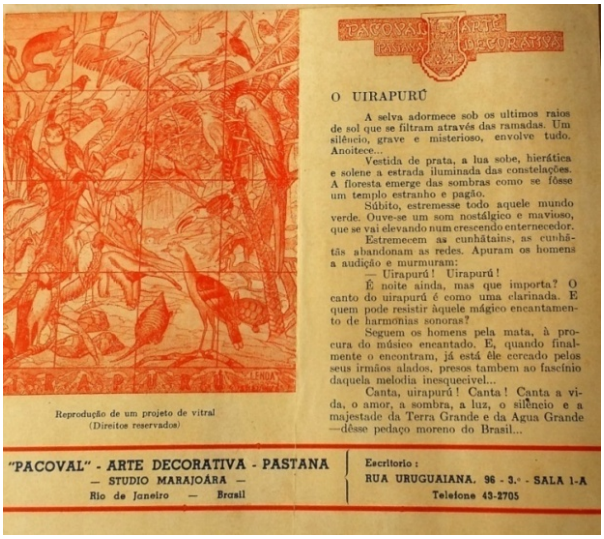


Figura 16: Convite da exposição de Manoel Pastana e José Boscagli realizada no período de 16 a 30 de setembro de 1937, na Galeria Heuberger. Fonte: Albúm. Documentação do SIM/SECULT. Foto : arquivo do autor.

A execução de replicas é confirmada por meio da comparação da fotografia de vaso existente no catálogo/convite, com o desenho de observação de uma urna funerária, (prancha de desenho nº. 61), que segundo inscrição trata-se de uma Urna funerária dos índios extintos do rio Guanany-Guiana brasileira.

Figura 17 : A esquerda Prancha nº. 61. Desenho de Manoel Pastana. "Urna funerária dos índios extintos do rio Guanany-Guiana brasileira", 1933. A direita imagem da peça em cerâmica feita por Manoel Pastana e que consta do convite de exposição do artista de 1937.
Fonte: Arquivo SIM/SECULT. Foto: arquivo do autor.

O fato de Pastana expor juntamente com Boscagli, do processo de organização de uma mostra com temas oriundos de pesquisas referente às etnias indígenas que para Pastana,

tratava-se das referencias arqueológicas da região amazônica e para Boscagli resultado de estudos dos indígenas realizados em companhia do Marechal Rondon; revela também o projeto de "valorização" do indígena como elemento, símbolo e representante de uma nacionalidade brasileira estabelecido em sua origem no romantismo da segunda metade do século XIX, assumindo nas primeiras décadas do século XX um outro caráter de institucionalização de um projeto nacionalista com a construção de uma arte nacional. Tal assunto iremos abordar mais detalhadamente em outro momento.

Uma das notas colada no álbum é do jornal O Popular do dia 16/09/1937 trata-se de uma chamada para a abertura da exposição de arte decorativa e cerâmica marajoara referida no convite que acontecerá na Galeria Heuberger, (um novo espaço para exposição que estava aberto), espaço fundado pelo *marchand* Theodor Heuberber [406].

A segunda nota encontrada na contra capa causou certa estranheza pelo teor de informação e mais ainda por ter sido destacada pelo próprio artista. A nota do Jornal vinha com a seguinte sentença:

> 499 – ABORIGENE – (São Cristovão) _ O insucesso de sua carreira na arte, vem quase que exclusivamente da assinatura. Como rubrica seu trabalhos, assinala irradiações castastroficas. Você não tem sofrido privações, entretanto, o que exatamente ambiciona, pelo praser que trazia esperitualmente ainda não alcançou...e é quasi impossível alcança-lo. As dificuldades e os tropeços serão inúmeros. Sou franco porque é esse o meu feitio e, você é um artista. Estude um ou dois nomes sugestivos para assinar seus trabalhos e me envie para estuda-los. Depois, faça cheia de fé e entusiasmo uma exposição; verificará que há de melhorar. Procure ler algo sobre Anatole France. O insigne autor de "Lírio Vermelho", só alcançou a gloria literária com o nome Anatólio France(e este não é o seu nome lançado no registro de nascimento...) numerosos são os exemplos que poderia citar. Todavia, não é só esse grande pesar, existem os de origem sentimental e outros... entrementes, fiquemos por aqui. Pedra talismã: Rubi; flor: Margarida. (CORREIO DA MANHÃ,1942)[407]

Tal destaque foi dado sobre essa informação em artigo anterior onde recorremos a pesquisa de jornais e descobrimos que a nota foi extraída do jornal Correio da Manhã de 1942, secção "astrologia cabalistica – os mistérios do nome ciência divinatória

406 Theodor Heuberber chegou ao Brasil pela primeira vez em 1924, a convite do cônsul-geral do Brasil em Munique, para aqui organizar uma exposição com obras de artistas alemães. Posteriormente ele fixa residência no Rio de Janeiro ainda na década de 20, onde inaugura a galeria Heuberber em 1926, umas das primeiras da cidade, situada no edifício da Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro, na Avenida Rio Branco, que se tornaria um ponto de encontro de artistas e intelectuais cariocas. Ver: LACOMBE, Marcelo. Modernismo e Nacionalismo: O jogo das Nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha.

407 Todos os textos de jornais transcritos no artigo mantêm a sua ortografia comum ao seu tempo, sem correções para a língua portuguesa atual.

astro-cabalistica". Neste jornal vem outra informação elucidando que para realizar uma consulta, o consulente deveria enviar carta ao suplemento do jornal "Correio da Manhã" com os seguintes dados: nome por extenso, como assina habitualmente, como é conhecido entre os parentes e amigos, dia mês e ano em que nasceu e um pseudônimo para receber a resposta, que eram publicadas semanalmente nessa secção.

É certo que a nota "Aborígene" refere-se a uma resposta a consulta feita por Manoel Pastana, isso pode ser constatado em algumas pranchas de desenho existentes no museu onde se observa a alteração da assinatura pelo artista, que antes subscrevia com as iniciais do primeiro nome, nome do meio, seguido do ultimo nome. As iniciais M e O de Manoel Oliveira foram apagados de alguns desenhos, ficando somente a assinatura como Pastana. Alem disso, várias entrevistas realizadas com Pastana associam o artista com a representação do indígena, devido seus traços fisionômicos, região onde morava, e a temática do próprio trabalho.

Ainda na contra capa do álbum tem a tradução de um artigo escrito em alemão que fala da exposição de temática indígena destacando também o artista Boscagli que expõe juntamente com Manoel Pastana. O texto informa que "Pastana consagra sua vida á arte da cerâmica de Marajó. Reconstituindo, por estudo e por fragmentos, as peças do Museu Goeldi, de Belém, copia e compõe, suas obras, com o sentimento seguro e fino dos primitivos e daquellas gentes simples".

Logo em seguida vem o texto impresso na língua alemã com a referência *Deutsche Zeitung* (jornal alemão) onde foi publicada. Sabe-se que Heuberger de origem alemã, lidera a fundação da Sociedade Pro-Arte em 193. Neste sentido:

> Em 1935, a Pro Arte lança a revista *Intercâmbio*, voltada para a difusão da arte e da alta cultura brasileira e alemã. A revista era bilíngüe e se dirigia aos amantes da arte alemã, aos germanófilos adeptos da alta cultura e aos brasileiros letrados que estudavam ou sabiam alemão (LACOMBE, p. 154, 2008).

Outra revista chamada de Deutscher Beobachter, tratava da imprensa em língua alemã no Brasil, cujo primeiro número foi lançado em maio de 1931, diante dessa presença alemã no Rio de Janeiro, estavam em circulação jornais e revistas impressas em sua língua pátria além da Galeria ser de propriedade de um alemão.

Existe uma folha de abertura da exposição com várias assinaturas de presença correspondentes a visita na Galeria Heuberger, sendo visível na parte superior uma inscrição a mão, dizendo tratar-se da 2ª exposição de Manoel Pastana. Seria está a segunda

apresentação de seus trabalhos no Rio de Janeiro? A exposição teve duração de apenas 15 dias e pelas assinaturas que constam no álbum, quase 100 pessoas prestigiaram a mesma, destacando figuras que participavam desse contexto cultural e artístico como: Camilla Alvares Penteado, Amélia de Resende Martins, Veiga Cabral, Manoel Santiago, Yara Leite, Cassio, Guignard, Ophelia do Nascimento, Pedro Campofiorito, Levino Fanzeres, Porciúncula de Moraes, entre outros.

Importante destacar no Álbum, um impresso com a reprodução de um projeto de vitral com a temática do Uirapuru (Figura 3). Acima do texto uma logomarca com motivos marajoaras com inscrição "pacoval Pastana" separado pelo desenho de uma urna marajoara e outros dizeres "Arte decorativa". Esse folheto impresso, informa da existência de um estúdio/Atelier do artista situado na rua Uruguaiana, número 96 – 3 andar sala 1-A. na região central do Rio de Janeiro. Não conhecemos o período da existência de seu atelier, e nem sabemos ainda quando foi fechado.

Figura 18: impresso pacoval - Arte decorativa de Manoel Pastana - Estúdio Marajoara. Rio de Janeiro - Brasil.
Fonte: Albúm. Documentação do SIM/SECULT. Foto: arquivo do autor.

Outro recorte informa que Manoel Pastana participou do 45º Salão Nacional de Belas Artes. Nesse Salão, Edison Motta foi contemplado com prêmio de viagem a Europa, Manoel Santiago, Calmon Barreto e Pastana foram premiados com medalha de ouro. João Rescala, Aldo Malagali e Hans Steiner obtiveram a medalha de prata e J. Maria de Almeida, Alexandre de Almeida, Newton Sá, Randolpho Barbosa, Yara Ferreira Leite e Honório Peçanha, prêmio de viagem ao País (CORREIO DA NOITE, 1939).

2.2 Entrevistas, entrelinhas.... A fala de Manoel Pastana

Dos vários recortes de jornais existentes no álbum, um que chamou atenção foi exatamente sobre a exposição na Galeria Heuberger, realizada em 1937, onde o artista dá entrevista ao jornal O Popular do dia 17 de setembro e fala sobre sua trajetória artística

> Há alguns annos eu me dediquei á pintura de paizagem, tendo exposto muitas telas em vários estados do Norte e concorrido algumas vezes ao Salão Nacional. Filho do Pará, impressionei-me pela arte dos famosos "aruans", os nativos do Marajó. Apoiado pelo estimulo moral dos meus bons amigos Theodoro Braga, meu antigo mestre e Carlos Estevão, o director do celebre Museu Goeldi, de Belém. Dei início a uma série de composições decorativas, baseadas em elementos zoomorphos encontrados na louça prehistorica dos índios da Amazonia. A principio me limitei a realizar projectos para aplicação em diversas industrias, resultando dahi uma pequena collecção de pranchas, que destino a fins educativos (jornal O POPULAR. 17 setembro de 1937).

Mais adiante Pastana continua em entrevista informando sobre as exposições que já realizou, onde expôs peças de cerâmica se referindo a essa exposição da Galeria Heuberter como a quarta realizada nesse gênero, "A primeira foi em Belém, a segunda em S. Paulo e a terceira aqui mesmo no Rio". O que confirma a inscrição existente no álbum, que coloca essa exposição como a 2ª realizada no Rio de janeiro, no entanto é a quarta nesse gênero com cerâmica, onde também expõe peças em bronze, poucas devido o custo elevado de acordo com o artista.

> Na minha ceramica estyliso motivos da fauna e flora brasileiros. Alem desses trabalhos, ha outros de reconstituição de productos dos selvicolas, em caracter documentativo. Tenho além disso em execução um álbum de motivos decorativos brasileiros, obra que venho realizando sem pressa, porque desejo dar lhe um caracter regional indiscutível (jornal O POPULAR. 17 setembro de 1937).

Mais uma vez temos a indicação do processo de trabalho do artista. Na cerâmica ele trabalha tanto com a estilização de motivos da natureza (fauna e flora) como também o processo de reconstituição, onde compreendemos como réplicas e cópias de cunho documental, e o álbum com desenhos de motivos decorativos que pode ser da arte aplicada.

Na mesma entrevista Pastana fala sobre a arte decorativa nacional. A esse respeito ele afirma que:

> A campanha em prol da arte decorativa nacional é bastante intensa aqui no Rio. Há entretanto, elementos estranhos que estão tentando deturpar os nossos motivos, originaes e bellos, muita vez apenas porque não estão a altura de interpreta-los. Outra barreira a vencer é a hostilidade do ambiente. Poucos são os que estimulam os artistas que se dedicam a este genero de arte. Felizmente, já se vae encontrando homem de boa vontade, capazes de dar o justo valor a obra artística baseada em motivos essencialmente brasileiros.
>
> Cite-se, por exemplo, o Sr. Masuelo Bernardi. Grande estheta e amigo dos artistas, que conseguiu abolir os archaicos modelos de selos consulares e do Thesouro, substituindo-os por modelos modernos em cuja composição entram elementos decorativos genuinamente nacionaes (jornal O POPULAR. 17 setembro de 1937).

O senhor Masuelo Bernardi, personalidade importante na cena intelectual e política, do Brasil, envolvido com movimentos sociais, construiu uma carreira entre a produção literária e a vida pública. Amigo de Getulio Vargas, foi nomeado para ser o diretor da Casa da Moeda no período de 1931 a 1938. Responsável pela ida de Pastana a cidade do Rio de Janeiro, que foi colocado a disposição do ministério da fazenda em 1936 para trabalhar nesta instituição[408].

Além dessa entrevista o álbum de Pastana trás outras reportagens onde é possível reconstruir fragmentos de suas ideias sobre arte nacional e aplicada, a percepção da natureza e estilização das formas. Também é possível analisar a crítica existente sobre a arte neo marajoara, participação, aceitação e resistência no campo artístico. Tal estudo não se encerra aqui, pelo contrário, isso é apenas as primeiras observações levantadas ao iniciarmos o estudo do álbum do artista.

3 Considerações finais

No Álbum de Pastana encontram-se vários trechos de entrevista onde o artista se expressa diante de sua produção artística, sobre o estudo da paisagem regional, algumas dificuldades enfrentadas pelas barreiras do ambiente e da produção de uma arte aplicada utilizando motivos brasileiros, como a cerâmica marajoara a fauna e flora de modo a contribuir com a criação de uma industria Nacional, alem disso, é possível compreender o cenário artístico do período por meio do livro de assinaturas e noticias de jornais que foram selecionadas, recortadas, coladas pelo artista. Recortes que constroem a sua trajetória, entrelinhas que precisam ser decodificadas.

O álbum foi aberto, no entanto não foi desvelado, muito ainda se tem para recordar nesse objeto que estabelece a ponte entre a subjetividade do presente com o passado. Entre o visível, o tátil, extrapolando, indo mais alem do que linhas, cores, marcas, pois como álbum de rememoração ou recordações pessoais, vai mas além, talvez pensado e construído para outro destinatário, para pessoas externas no espaço e tempo. Um álbum talvez criado para romper fronteiras como disse Pomian (1998, p. 77) feito "para um destinatário que lhe é

[408] Em nota publicada no jornal Correio da manhã de 17 de abril de 1936 temos a seguinte informação: "Atendendo a uma solicitação do ministro da fazenda, o Almirante Henrique Aristides Guilhem pôs a disposição daquele Ministério o desenhista do arsenal da marinha do Pará, Manoel de Oliveira Pastana para servir na casa da moeda sem prejuízos de seus vencimentos.

exterior ou para um significado invisível que se supõe poder ser extraído por aquele ao lê-lo" tornando-se carregado de significados.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies**: an international and interdisciplinary handbook. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Zahar, 2001.

CUNHA, Maria Teresa. Territórios Abertos para a história**.** In: PINSKY, Carla Bassanezi.; LUCA, Tânia Regina de. (Orgs). **O historiador e suas fontes**. 1ª Ed., 4ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2015.

DOHMANN, Marcus. Coleções de objetos: memória tangível de uma cultura material. In: CAVALCANTI,Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes (Orgs.).**Coleção de Arte**: Fonte, exibição e ensino. Rio de Janeiro: Rio book's 1ª. Ed. 2015.

GIUSEPPE Boscagli. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** Verbete da Enciclopédia.São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23452/giuseppe-boscagli>. Acesso em: 18 de Nov. 2017.

KARNAL, Leandro.; TATSCH, Flavia Galli. **A Memória evanescente.** In: PINSKY, Carla Bassanezi. LUCA, Tânia Regina de (Orgs.). O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto, 2015.

KOPYTOF, Igor. A biografia cultural das coisas: A mercantilização como processo. In: APPODURAI, Arjun. **A vida Social das Coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva social. Tradução de Agatha Bacelar. Niteroi : Ed. da Universidade Federal Fluminense, 2008.

LACOMBE, Marcelo. **Modernismo e Nacionalismo:** O jogo das Nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha. Perspectivas, São Paulo, v. 34, p. 149 - 171, jul./dez. 2008.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Tradução Bernardo Leitão...(et al.) – 5ª Ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público**. Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-103, 1998.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares**.** tradução:Yara Aun khoury. **Projeto história,** São Paulo (10), dez. 1993.

POMIAN, Krzysztof. História Cultural, História dos Semióforos. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural.** 1ª edição, Lisboa: Editora Estampa, 1998.

_____. **Coleção**. In: Enciclopédia Einaudi. Memória- História. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, p. 51-86.

Periódicos

Jornal O POPULAR 17 de setembro de 1937. A exposição de motivos marajoaras da galeria Heuberger: uma palestra com Manoel Pastana, o ceramista paraense que revive a arte pré-historica dos “aruans”

Jornal O POPULAR 16 de setembro de 1937. Arte decorativa e cerâmica Marajoara Jornal

Jornal CORREIO DA MANHÃ (1942). 499 – ABORIGENE – (São Cristovão)

Jornal CORREIO DA NOITE. Bellas Artes – Responsabilidade da Sociedade Brasileira de Bellas Artes. A recepção offerecida aos laureados do Salão official pela S.B.B.A. uma linda festa de confraternização dos artistas. Rio de Janeiro 18 de outubro de 1939.

DESTINO DAS IMAGENS: BRICOLAGEM DE IMAGEM E COREOGRAFIA NO PROCESSO DE EDIÇÃO EM VÍDEODANÇA

Profª. Licen. Roberta Suellen Ferreira Castro (CASTRO, R,S, F)
Profª. Drª. Waldete Brito (BRITO, W)

RESUMO

Este é um desdobramento do trabalho de conclusão de curso – TCC, intitulado: A espera para amar: um estudo do processo criativo na produção do vídeodança, é uma pesquisa que foi iniciada em Portugal quando estive aluna do Programa de Licenciatura Internacional (PLI), graduação sanduíche a qual foi realizada na Universidade de Coimbra. Este estudo consiste em desvendar o processo criativo analisado do ponto de vista da construção em vídeodança, que por sua vez é articulado ao projeto de pesquisa Poéticas Contemporâneas: bricolagem coreográfica e improvisação de onde sugere a bricolagem quanto metodologia de pesquisa e conceito. A investigação criativa deste estudo revela os modos de articulação entre dança e vídeo como poéticas experimentadas no espaço público com todas as interferências próprios de um espaço alternativo que se transforma a partir das conexões estabelecidas do corpo com espaço e de outros corpos que transitam por ele, do corpo com a câmera verificando a troca de experiências e habilidades do intérprete-criador em dança e do vídeomaker, num encontro em potência que causa um fenômeno gerado não somente pelo o que ocorre entre, mas o que escapa pelos vácuos em que os vestígios aparecem na tela, se tornando singular. O recurso tecnológico do vídeo se configuram como outro campo de criação no qual a dança pode ser recriada, recortada e reeditada em espacialidades e temporalidades virtuais, encontrando outras formas de lidar com o corpo dançante dentro e fora da tela do vídeo numa dimensão de corpo, imagem e movimento.

Palavra-chave: vídeodança, processo criativo, bricolagem, improvisação, edição.

ABSTRAT

This is an unfolding of the work of conclusion of courses – TCC titled: waiting to love: for studdy of the creative process in production videoDance,was a research developed in Portugal when I was a student of the internacional Baccalaureate Program (PLI), graduation sandwich which was held at the University of Coimbra. His study consists of unveiling the creative process, analyzed from the point of view of its construction in videodance, which in turn is articulated to the research project Contemporary Poetics: choreographic bricolage and improvisation where bricolage suggests research methodology and concept. The criative investigation of the process of thisvideo reveals the modes of articulation between a dance

and the video as experienced and lived poetics not public space with all as interferences of image, sound and movements properties of an of an alternative space that becomes spaces alternative that turn into systems of repair and distribution of transitional devices by him, of the body with a camera verifying a change of experiences and skills of the interpreter-creator in dance and videomaker, in a potential encounter that causes a phenomenon generated not only by what happens between, but what escapes through the vacumms in which the vestiges appear on the screen, becoming singular. Resources technological vídeo os how to set up anothe creative field where dance can be recreated, cropped and reissued in virtual temporalities and spaces, finding other ways to handle the dancing body inside and outside the video scren in a dimension of body, image and movement.
Keyword: videodance, creative process, bricolage , improvisation, editing.

DO PONTO DE VISTA CONCEITUAL E METODOLÓGICO

Esta pesquisa surge das questões: como compor em tempo real relacionando a linguagem da dança e do vídeo relacionando sujeitos com habilidades diferentes no espaço estrangeiro sem roteiro ou ensaio pré-determinado? Como ocorre e que materiais são utilizados no processo de criação? A alternativa de solução se dá através da bricolagem que aparece como ferramenta metodológica e conceitual permitindo compreensão do objeto abordado.

Três princípios da bricolagem ajudam a desvendar o objeto: sob o ponto de vista filosófico, subjetivo e através da improvisação. Visa dialogar os modos de produção de sentido e de conhecimento tem origem em diversos locais sociais ensinando a lidar com as partes em sua diversidade em relação ao todo.

Segundo Kincheloe e Berry (2007) a bricolagem tem a capacidade de ampliar os horizontes da pesquisa a qual esta baseada a uma forma filosófica, “opera em cenários concretos para conectar teoria, técnica e conhecimentos oriundos de experiências, em que o domínio teórico esta ligado ao mundo vivido” (KINCHELOE e BERRY, 2007, p. 19), subjugada à improvisação.

O campo filosófico investiga os efeitos da construção social do conhecimento, da percepção e da subjetividade humana, ajuda a entender os motivos e estratégias escondidos à margem da produção resultante, reconhece as múltiplas forças colaborativas que viabilizam um sentido. O que a bricolagem quer, é, efetivar o processo de interpretação numa dimensão central do ato interpretativo aberto à experimentação.

Numa perspectiva ativa a bricolagem permite relacionar o modo de ver do pesquisador e o lugar social de sua produção, despreza a idéia do método monológico já que a proposta de edição possibilita infinito resultados dando autonomia para moldar, criar, reconstruir e adaptar à outras realidades a partir das ferramentas que lhe são oferecidas.

Conforme afirmam Kincheloe e Berry (2007) o *bricoleur* tem a tarefa de analisar, atuar e interpretar o objeto, estuda de modo amplo as contribuições moldadas pelos fatores sociais, culturais, políticos, ideológicos entendendo as particularidades que o envolve. Analisa a natureza do objeto e do ser (subjetividade), examina a partir de fragmentos isolados a relação de sua construção apresentados neste estudo como unidade coreográfica/videográfica a fim de que se torne ferramentas metodológicas teóricas e interpretativas das análises.

A função interpretativa é descrever o fenômeno e entendê-lo a apartir dos seguintes aspectos, afirmam Kincheloe e Jarry (2007):

> Conectar o objeto de investigação aos muitos contextos em que esta inserido, apreciar o relacionamento entre pesquisador e o que esta sendo pesquisado, conectar a produção de sentido à experiência humana, usar formas textuais de análise ao mesmo tempo em que não se perde de vista que seres humanos que vivem e respiram são as entidades em torno das quais e com as quais o sentido esta sendo produzido, construir uma ponte entre essas formas de visão e ação informada. (KINCHELOEe JERRY, 2007, p. 102)

BRICOLAGEM COREORÁFICA

Potência do encontro e espaço como mediador da criação

Situada no continente europeu, Coimbra é uma das cidades que compõe o território português está localizada na região central do país. Foi residência do conde D. Henrique e da rainha D. Teresa onde nasce o primeiro Rei de Portugal D. Afonso Henriques e outros cinco sucessores, faz dela a capital portuguesa até 1255 quando a capital passa a ser Lisboa. Dominada pelos Mouros de 711 à 871 foi no primeiro instante chamada de Kulūmriyya, com a chegada dos romanos passou ser chamada de Aeminium ou Conímbriga tradução portuguesa, só em 1064 com a reconquista de Fernando Magno de Leão no território se tornou Coimbra.

Erguida pela colina sobre o Rio Mondego no XVII a cidade era dividida por uma muralha que delimitava a parte alta e baixa da cidade;

na parte alta viviam os aristocrátas, clérigos e mais tarde estudantes onde se localiza a universidade de Coimbra a primeira do país e a mais antigas da europa; na baixa o povo. A

partir do século XVI a cidade passa a funcionar em torno da universidade responsável atualmente pela economia local.

Terra de história e tradição com ruas estreitas, pátios e escadinhas e arcos medievais Coimbra tem sua história. Marcado por sua relação histórica e delimitação a porta e torre de Almedina ou Porta de Cidade ou Porta do Arco (IMAGEM 6), constituía o acesso de maior importância militar e civil, era ponto de divisa entrada principal da cidade intra-muros . Foi originalmente uma porta entre dois cupelos[409] que mais tarde foram ligados por meio de um arco fundo e levantado o forte torreão. A torre provavelmente uma das torres defensivas de maior imponência no perímetro da muralha devido a vunerabilidade local. Com a extração da muralha hoje é apenas símbolo da relação de classe entre aristocracia portuguesa e o povo, espaço de transição de turístas, moradores e sobretudo estudantes, já que também é um dos pontos de acesso a Universidade de Coimbra localizada na parte alta da cidade.

Entre os principais lugares de acesso à universidade a Escada Monumental (IMAGEM 5) também trás no seu bojo a mistura entre de tradição e trânsição. Passagem comum ao estudantes conecta a praça da República e a praça D. Dinis primordial à tradicional à práxe[410] universitária. Dividida em cinco partes tem 125 degraus e vários mitos relacionados ao desenvolvimento acadêmico.

Lugar de contínuo trânsito de pessoas programações culturais, a Praça oito de maio tem entorno do chafaris ponto centro da praça área comercial, edifícios do século XVI e XVII dos quais estão o Café Santa Cruz, o Paços do conselho de Coimbra (Câmera Municipal de Coimbra) e a igreja Santa Cruz (IMAGEM 7) um dos panteões nacional a qual recebe o túmulo de dois Reis de Portugal.

[409] **Práxe**: ritual de recebimento dos calouros na Universidade de Coimbra.

[410] **Cubelo:**cubo de arquitectura militar designada a um torreão de planta circular ou semi-circular, tem função de reforço de uma muralha numa cerca ou num castelo medieval.

Imagem 1: Escadas Monumentais Imagem 2: Porta do Arco Imagem 3: Igreja de Santa Cruz

Fonte: Roberta Castro

Eu no lugar o lugar em mim

> Resido nas coisas/corpos, capturadas pelo o olhar. Viro devir-coisa. Ocupo temporalidades extra-cotidianas. Povôo as coisas com o que sou, solidão povoada. E danço, porque quando me movo, movo tudo que sou, tudo o que fui e o que gostaria de ser, tudo que jamais serei. Habitar não é dançar representando a coisa, é dançar devindo coisa. (BARDAWIL, 2008, p. 14)

Conforme coloca Bardawil (2008) somos travessia de coisas que passam, que chega, passa e que fica em resíduos na nossa corporeidade que só nos permite ter acesso e construí-las através das nossas experiências que marcam a corporeidade de modo significativo, com experiências que partem desde os acontecimentos mais simples aos mais complexos, de situações cotidianas à habilidades em que a dança se inclui.

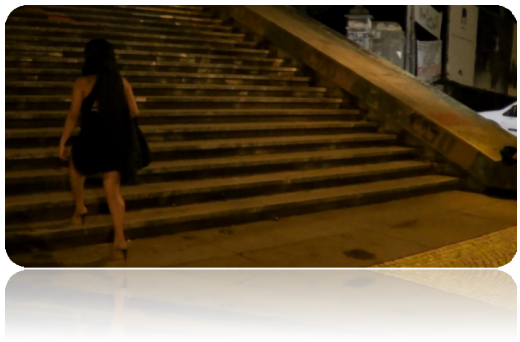


Imagem 4: Dançando nas Monumentais

Fonte: Iêda Falcão

Na perspectiva da evolução humana, Freitas (2012) complementa intitulando o corpo *bios* cultural o qual reflete a bricolagem da vida, são unidades que compõe no seu bojo informação e mutação de lugares diferentes que coladas dá sentido a corporeidade. A bricolagem das informações não aparecem como unidade pura ou isolada mas o resultado do envolvimentos delas.

> Tal corpo fluído guarda todas as combinações afectivas que, então, se sucedem, combinam e misturam, produzindo as mais súbitas alternâncias das disposições corporais, as mais inexplicáveis mutações de humor, as mais bizarras predilecções, as mais inesperadas atracções; é esse corpo que marca o ritmo das variações do tom do sentimento de existência. Escandalosa evidência: pensar como corpo tem como contrapartida não pensar sempre, não receber o pensamento já feito de uma vez por todas, mas estar condenado

> a sofrer oscilações, ou, mais do que isso, as suas insolências e, no limite, a sua noite." (UMBELINO, 2012, p. 44).

O corpo afetivo é um corpo desprovido de pensamento, diferente do corpo objetivo não é representável por sua exterioridade sintomático aos desequilíbrios, revela-se institivamente por algo que o afeta sem ter controle. A dor de barriga, dor de cabeça ou até mesmo um lapso de sentimento são situações que afetam o sujeito sem o controle dele, ainda que o médico descubra os motivos que causam a dor não pode alcançá-lo objetivamente. Ninguém nem mesmo o indíviduo tem acesso direto a este corpo ainda submetido a uma análise objetiva.

Visto como corpo das sensações, Umbelino (2012) caracteriza este corpo pelo seu esforço que não é localizável, porém sentido, percebido. É um corpo sem figura definido pela organicidade em plenitude atravessado por atividades instintivas em condições propícicias. Segue planos de consciências de ecos pertubadores os quais o efetam não permitindo uma apropriação duradora, mas instantânea. É verdadeiramente percebido quando não sabemos definir que não está ao alcance de nossa consciência, inacessível que se reconhece apenas quando sente.

Imagem 5 : Corpo sensível

Fonte: Iêda Falcão

Definido pela organicidade latente, esse corpo não recebe pensamento feito, sofre oscilações incontroláveis marcado pela instabilidade, pelo desequilíbrio por uma situação que lhe torna frágil diante de qualquer decisão, é um corpo sensível (IMAGEM 5) que se apropria de sua moldura revelando sensações causadas.

Sob o ponto de vista do intérprete-criador em dança ilustro a afetividade na tela em "A espera para amar", a qual revela a passagem de olhar por territórios afetivos já mapeados,

movimenta num fluxo contínuo toda experiência entre o passado e o presente convergindo os quais potencializam pelo contato com os lugares preenchidos por esta performance.

Experiências sentimentais passadas ecoam significativamente nessa corporeidade que antes de sair de casa[411] leva toda sua afetividade, mistura o que causado pelo poema 'Receita de Amor' e os aspectos melódicos e percurssivo da música 'Tango de Nancy', surgem no processo como subtexto à condição afetiva apresentada que vai de encontro com os lugares explorados em Coimbra.

As unidades afetiva resultante da experiência pré-estabelecida causada pelo poema e música são deslocadas para outra dimensão afetiva, potencializado pela a força do lugar faz com que o sentimento percebido conduza a dança. A memória mais recente desse lugar (IMAGEM 2) é um ponto comercial de venda de discos de fado[412], o qual não estava em funcionamento no momento da gravação mas era acionado à essa memória recente quando improvisava a dança.

O que Mundi descreve falando de composição em tempo é o que ocorre na dança na intervenção ocorrida nas ruas de Coimbra. Enquanto o Arco da Almedina me deixava num estado de vunerabilidade as 'Monumentais' ia em sentido oposto, me levava para o lugar da tensão, do sentimento de descontentamento, de medo, de preocupação, de temor e angústia são revelados na tela. As relações amorosas trazem um pouco disso assim com a significação da própria escada, ligado ao esforço diário dos estudos na Universidade de Coimbra: à distância de entes-queridos, às difilcudades e superações da vida.

A sensação causada pelo dois lugares mencionados anteriormente é diluída no envolvimento com a Praça Oito de Maio. Localizada na parte baixa e comercial da cidade é contemplada com um conjunto arquitônico onde é situada a Igreja de Santa Cruz. Ainda que de modo inapropriado que vai de encontro aos costumes tradicionais da cultura portuguesa, porque usava vestido decotado e curto, a relação com o lugar era de liberdade espontandeidade conforme ilustra a imagem no Chafaris (IMAGEM 6).

---

[411] **Casa:** no sentido literal residência em Coimbra, e no sentido afetivo relacionado a uma relação amorosa deixada na casa brasileira.

[412] **Fado:** música tradicional da cultura portuguesa.

Imagem 6 : Chafariz

Fonte: Arquivo pessoal

Nesse sentido percebo que o corpo preenche o espaço pelo o que é sentido, “não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo”. (GREINER apud FREITAS, 2012, p. 109)

O Corpo que dança, o corpo que filma mediados pelo espaço

.O homem contemporâneo que é autônomo construtor de seus ideiais, desprovido de limite trata-se do corpo numa dimensão de totalidade que é revelado a partir de experiências que possibilitam relacionar-se com o mundo, à seu modo, fala de alguém que sabe olhar sobre si reconhecendo-se enquanto corpo, de um corpo que tem intríseco em sua corporeidade valores e costumes de uma sociedade, mas que antes de qualquer classificação é singular, indivíduo único construído a partir das escolhas que faz as quais contribuem para construção da identidade individual.

> O próprio indivíduo que traça seus limites, para melhor ou para pior, quem erige de forma volúvel e deliberada as suas próprias fronteiras de identidade, a trama de sentido que norteia o seu caminho e lhe permite reconhece-se como sujeito. Naturalmente a soberania pessoal esta delimitada por constrangimentos sociológicos, pelo espírito do tempo, pela pertença social ou cultural, pela própria história, mas o indivíduo tem a impressão de se lançar no mundo, de decidir da sua condição. Somos, a partir de agora, artesãos das nossas existências, com uma imagem de manobra mais ou menos amplas. (BRETON, ano p. 67)

É esse indivíduo autômo, criativo e aberto disponível à experimentações que trato daqui em diante. Com a liberdade da contemporaneidade o sujeito tem autonomia para atuar livremente em seus processos no qual a improvisação é norteadora ao papeis que a intérprete-criadora e em dança e a vídeomaker exercem.

Enquanto a intérprete da dança mostra sua afetividade através de gestos,expressões, de movimentos micro ao macro a vídeomaker expressa pelo ângulo que escolhe. A movimentação da câmera neste processo foge à narratividade assim como a duração da

coreografia. No instante das ‘Monumentais’ registra sombra ao invés do corpo concepção convencional da dança, realiza movimentos circulares num tempo lento de contrapartida a tempo da coreografia o qual é acelerada pelo recurso do computador; Capta pés, o arrepiado do cabelo, o abdômen, o teto da igreja, o movimento do cabelo, a expressão facial.

Nota-se que são partes que revelam o todo unidades distintas de corpos e habilidades diferente que se encontram na linguagem vídeografica pelo escapar do que é convencionalmente entendido como coreográfia. Concordo com Kincheloe e Berry (2007) quando falam colocam fronteira como o mundo social e a representação narrativa dizendo que as explorações dela promovem conhecimentos mais profundo e muita das vezes não-reconhecido sobre o que realmente esta sendo produzido quando se descreve o mundo social.

A coreografia que é realizada na vídeodança não é a mesma do palco, essa compõe a partir da câmera de um dueto do intérprete-criador em dança e o vídeomaker. Neste tipo de composição a coreografia pode ser determinada mas aberta à ajustes e também improvisada técnica relizada em ‘A espera para amar’.

> O questionar de um corpo está interconectado na sua capacidade de perceber e de elaborar a informação enquanto percebe; não se trata de um corpo observador separado do ambiente, que olha de fora para dentro, mas sim de um corpo que percebe agindo e age percebendo, que observa e modifica, é observado e é modificado. (TRIDAPALLI Apud MUNDIM, ano. pág 67).

A improvisação é uma alternativa de criação que permite compor, editar ao mesmo tempo que realiza uma farefa “No ato de improvisar o que você esta fazendo é uma escolha atrás da outra. Cada vez que se faz uma escolha você não esquece. Há consequências que conduzem você à próxima escolha” (BARDAWIL, 2008, p. 16)

Dotado de um corpo experiente na dança pelos diversos gêneros de dança como o ballet clássico, dança moderna, jazz, carimbó, sapateado, dança de salão e dança contemporânea. No ato da improvisação intintivamente o intérprete aciona seu substrato pessoal experiências acumuladas que aparecem como resquíssios no seu repertório coreográfico expressado pela ponta do pés oriundo da experiência na dança clássica ou a sinuosidade do quadril do carimbó etc.

Analisando sob o ponto de vista externo ao processo constata-se pelo menos dois resultados: o vídeodança e a performance pela qual a composição coreográfica e a capturação da imagem se dá numa perspectiva efêmera no instante o intérprete-criador em dança e vídeomaker se envolvem na relação com o espaço, esclarecida na (IMAGEM 7). A

disponibilidade com que os corpos se permitem envolver com lugar, como o sujeito que troca habilidade ou com o quem passa na rua é o que determina as resultantes.

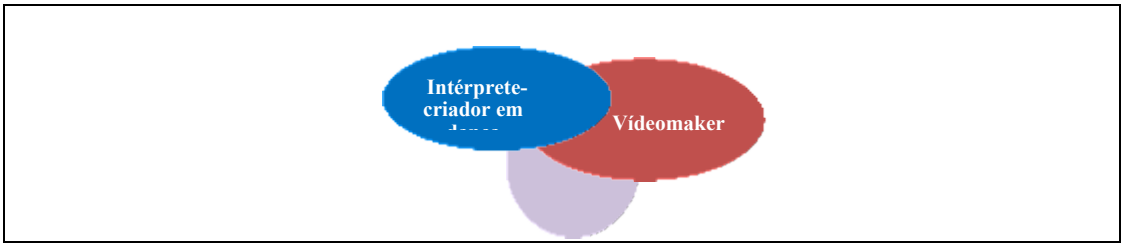


Imagem 7: Espaço enquanto mediador da performance

Fonte: criação autoral

Sem um plano pré-concebido as ruas de Coimbra se tornaram laboratório de criação em tempo real, num jogo em que a única regra era a exploração possibilidades numa dança de habilidades que nem sempre conversava. De tarefas distintas porém compartilhada, o intérprete e o vídeomaker propõe ao outro possibilidades de adaptação de deslocamento. O chão do Arco da Almedina é em relevo, num dado momento a vídeomaker descobre na sua experimentação videográfica uma possibilidade na qual direciona explorar certo ponto, captura imagem dos pés e de costa.

BRICOLAGEM DE IMAGEM

Edição como coreografia

Baseado na produção de conhecimento e na linguagem da comunicação, artistas vêem na tecnologia uma importante força de produção para suas práticas. Com a colaboração do movimento *happening* as artes incorporaram nas suas práticas o uso da câmera possibilitando a interdisciplinariedade de linguagens e o desdobramento atravessado por um fator, a tecnologia. Foi o que aconteceu na relação a dança/cinema que fez surgir a videodança.Com o experimentalismo em evidência a dança ampliou seus horizontes criando fronteira com a linguagem cinematográfica, faz dessa prática ferramenta metodológica para criação coreográfica assim como utiliza o vídeo como recurso cênico.

Merce Cuninghan (1919 – 2009) é responsável não somente pela interdisciplinaridade da dança e do vídeo mas também pela técnica de improvisação na dança da qual também é mentor. Quando começou a coreografar para câmera percebeu que entre o

olhar humano e o da câmera existia diferença sobre a dança, e que a intervenção tecnológica na relação do tempo e ritmo dá possibilidades de criação coreográfica.

Tudo o que foi desenvolvido até o momento está relacionado às questões estabelecidas pelo processo criativo realizado na rua entendido como fenômeno. A partir de agora a análise caminha para outra direção, a do material coletado que transita para outro campo, o da edição enquanto coreografia.

O uso dos recursos tecnológicos e programas de informáticas no campo da criação artística tem crescido de forma significativa nos processos em dança. A relação entre dança e imagem são reconfiguradas em tempo, espaço e velocidade na perspectiva de buscar novos modos de pensar o corpo na dança. Permite prolongar o tempo, transformar o espaço em realidade impossível e intangível, transforma uma realidade concreta na virtual podendo ser configurada a outras possibilidades que fogem de sua materialidade.

Misturado, as unidades fragmentárias da filmagem a edição não cogita nenhuma possibilidade de seguir o trajeto a lógica da capturação, é constituída a partir das possibilidades que o computador permite e de quem o manipula. Fragmentos ordenados à habilidade do editor-coreógrafo o qual ordena, elimina, copia, combina, recria, descobre num mesmo material infinitas possibilidades de criação coreográfica.

A edição só é possível pelo uso do computador, Mcpherson e Fildes colocam:

> Eisentein nos ensina que o processo de edição implica na criação de um ponto de vista do artista e uma clara relação com a câmera e o artista na direção. Em montagem, como definido por Eisentein, o espectador não apenas vê os elementos representados do trabalho finalizado, mas também experimenta o processo dinâmico da emergência e construção da imagem tal como foi experimentada e a contrução da imagem tal como foi experimentada pelo autor (EISENSTEIN Apud FILDES, 2008,13)

A edição permite alterar o tempo e espaço da dança partindo de elementos da composição coreográfica convencional, condições espaciais e temporais são manipuladas em condições as vezes impossível à execução humana que só a intervenção da máquina é possível. Criar outras sequências de imagem transformando num discurso próprio. É o editor quem escolhe qual ênfase usar.

O software Movie Maker (IMAGEM 8) é de fundamental importância nesse processo de composição. O *cursor* ferramenta do programa Movie Maker permite que o vídeo seja passado imagem por imagem, segundo por segundo possibilitando parar onde o editor-coreógrafo desejar. Com essa ferramenta é possível identificar toda a trajetória do movimento. Com isso o software encontra a localização visual exata da finalização da célula coreográfica,

deixando que a coreografia se torne fluente na transição de unidades coreográficas formando a coreografia. A fluência coreográfica no vídeodança não depende apenasda edição mas também do instante que é capturada, é necessário que o moviemaker mesmo que em movimento consiga o máximo de estabilidade do disposito câmera para que na imagem não apareçam movimentos embasados podendo comprometer a composição.

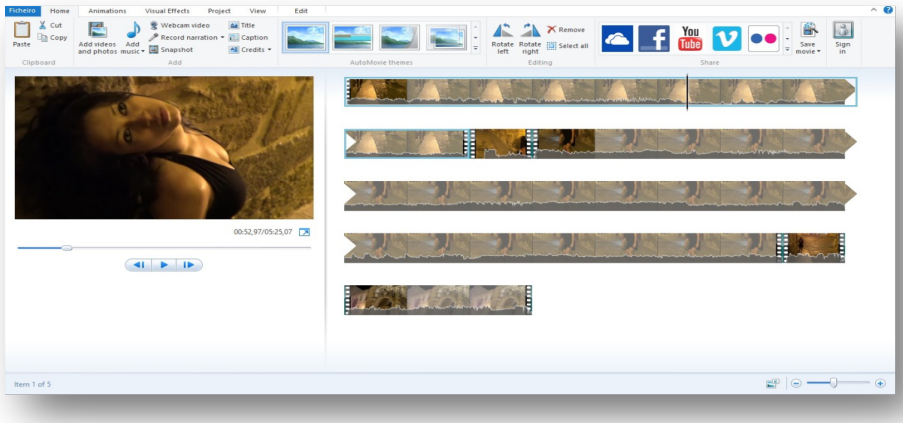


Imagem 8: Software Movie Maker

Fonte: Arquivo pessoal

Nesse mesmo software há outras ferramentas que auxiliam no processo de edição como as ferramentas de corte, divisão tanto da imagem quanto da música permtindo compor as unidade existentes. “A música é uma fonte muito rica de linguagem e de idéias ao considerar o ritmo contudo, às vezes, os termos que ela fornece são usados bastante genérica e vagamente” (Pearlman, 2008 p.38). A não habilidade perceptiva musical impossibilitou que música e dança ficassem na mesma cadência. Por isso a alternativa foi empregá-la como fundo musical deste processo.

As unidades vídeográficas escolhidas foram organizadas a partir da leitura e interpretação capturada delineado pelo sentido do sensível marcado pela expressividade pulsante na tela, fio condutor desta obra em vídeodança.

Por fim, Veras conclui sobre a obra:

> A obra é um processo, sua percepção se efetua na duração de um percurso. Enganjado em um percurso,envolvido em um dispositivo, imerso em um

> ambiente, o espectador participa da mobilidade da obra. A experiência da obra pelo espectador constitui o ponto nodal do trabalho. Nela, o espectador é, a um só tempo, espectador e personagem, alguém que experimenta e, ao experimentar, se recria (esta é a única forma de interatividade que interessa. (VERAS, 2008, p. 23)

CONSIDERAÇÕESFINAIS

O interessante de se fazer uma pesquisa é que nos arriscamos num caminho escuro sem saber se iremos encontrar a luz ou não, sem certeza vamos cuidadosamente em passos curtos para não fugir do que inicialmente foi objetivado. O interessante dessa caçada é que somos surpreendido com resultados que fogem à nossa concepção.

Esta produção e vídeodança iniciou com uma intervenção performática com fins de criar um registro poético em dança, logo se tornou o vídeodança a Espera para Amar que pelo seu processo criativo se tornou o objeto desta pesquisa. Experienciar essa caminhada no escuro foi determinante para perceber algumas das infinita possibilidades de direciomento de estudos e produtos estéticos. Em cada encontro participava descobria mais uma possibilidade, poderia direcionar para qualquer direção o formato de documentário, performance, para estudos espistemológicos do corpo mas acabei optando pelo que foi mais latente, o vídeodança.

Quando encarei as ruas de Coimbra achava que a câmera e eu eram poucas ferramentas para se criar algo elaborado, achava que seria a única atuante, mas as análises me permitiram descobrir que tudo que estava a minha volta podia se tornar ponto de partida para a criação coreográfica inclusive para o vídeomaker que não só registrou como também dançou com a câmera propôs, sentiu, percebeu, estabeleceu conexões que reconfigurava sua prática a cada instante ia explorando.

Quando se toma o espaço urbano para criação artística a diversidade de seus elementos pode compor e enriquecer a obra:os sons, as cores as ruas com seus becos, vielas, escadarias que dão acesso as igrejas, universidade e casas, o chafaris, o clima frio, a estação de outono, a apreciação do rio, das séculares arquiteturas, a atmoefesra da pacata cidade universitária. Os pés que tocam as pedras, as relações estebelecidas de si é afetado por diferentes texturas sensações, memórias e sentimentos que voltam ao passado se atualizando. Chama atenção de quem passa e mesmo que não tenha intensão intervém, troca, sugere, deixa rastros, torna-se objeto, ponto final e ponto de partida ajustando-se no mesmo instante que acontece. É a câmera que desvia, o corpo que se encolhe, sensibliza estabelece conecxões que estão para além da fisicalidade, além do planejado. O espaço é ferramenta sensível nessa troca de afetividade que estimulam a criação em tempo real.

O rigor da ausência no processo permite imaginar coisas que nunca existiram; ver o mundo como ele poderia ser; desenvolver alternativas de condições opressivas existentes; discenir o que esta faltando de uma forma que promova a vontade de agir; entender o que o mundo é mais do que aquilo que se pode ver. A pesquisa prova que não precisa ter algo pré-concebido ou muito estruturado para compor algo. Talvez se tivesse preprado um roteiro ou uma coreografia aprisionaria o objeto sob uma perspectiva monológia, o que a bricolagem coreográfica foge, impossibilitaria as descobertas encontradas.

Dentre algumas das possibilidades coreográficas: é possível criar em tempo real sem um pré-concebido, realizar um do corpo que dança e do corpo que e a partir disso surgir resultado difrerencial; O corpo que filma pode realizar solo nessa relação dele com o espaço em que a câmera se integra como um membro do corpo na dança promovendo funções criativa sobretudo estética; O que a câmera captura torna-se material criativo por quem edita, o qual é possível ser um coreógrafo-editor, manipula as imagens caracterizando enquanto dança. É possível coreografar por meio das imagens, é possível multiplicar coreografias partindo do mesmo material bruto sob a perspectiva de vários olhares. Quando criei ‘A espera para amar’ tinha um modo criativo o qual já não é o mesmo, se hoje editar o mesmo material a composição seria outra.

Portanto concluo, o estudo da vídeodança sob a perspectiva da bricolagem permite ser apreciada sob diversos primas, exerce o que a pós-modernidade imprega, permite ser singular e múltipla devido ao laços que estabelece no processo, permite desvendar e propor,compor, recompor, adaptar de combinar ou recombinar áreas distintas tornando-se potência criativa do ponto de vista dequem dança, de quem filma, de quem assisti, ou de quem edita.

REFERÊNCIAS

BARDAWLL, Andrea. **A construção poética do visível: anotações para pensar uma dança/imagem.** In Dança em Foco. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro. p. 13-18. 2008.

BENJAMIN, Walter. **Modernidade**. Trad. João Barrento. Ed. Assírio Alvim. 2006.

BROOKS, Virginia. **De Meliès ao streaming vídeo: um século de imagens móveis da dança.** In Dança em Foco. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro. p. 09-17. 2006.

S/A. **História de Coimbra**. Memória Portuguesa: Portugal em pormenor. URL: http://terrasdeportugal.wikidot.com/historia-de-coimbra. Acessado 12/06/2017 Último acesso 12/06/2017 às 02:50h.

S/A. **Breve História de Coimbra**. URL: http://olimpiadas.spf.pt/oibf2006/hist_cbr.shtml. Último acesso 12/06/2017 às 04:00h.

COIMBRA Hotel Oslo. **As escadas monumentais.** URL: https://www.hoteloslo-coimbra.pt/as-escadas-monumentais/. Último acesso 12/06/2017 às 05:04h.

S/A. **Praça 8 de maio**. URL: https://www.visitarportugal.pt/distritos/d-coimbra/c-coimbra/coimbra/praca-oito-maio. Último acesso 12/06/2017 às 05:30h.

CONCEIÇÃO, Luiz Thomaz Sarmento. **A videodança como recurso metodológico para o ensino de uma dança interativa.** Universidade Federal do Pará. Pará. 2011.

FLÓRIO, Marcelo. **A linguagem cinematográfica como objeto de estudo interdisciplinar**. Intercom. Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências e da Comunicação. Coord. Dr. Sueli Maria S.P.Ferreira. Brasília. 2006.

FREITAS, Waldete Brito Silva de. A **poética da Improvisação e o Acaso no Processo cênico do Espetáculo O Seguinte é Isso.** Ed. Universidade da Bahia. Bahia, ,2012. p. 108 – 124.

GALANOPOULOU, Christiana. **Curadoria de videodança**. In Dança em Foco. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro. p.19 -33 2006, 2007.

HARDEY, David. **Condição pós-moderna**. Editora: Loyola. SP, 1992.

KINCHELOE, Joe L; BERRY, Kathlen S. **Métodos de Pesquisa. Pesquisa em Educação: conceituando a bricolagem.** Ed.Artmed. Porto Alegre, 2007.

LANGENDONCK, Rosana Van. **Merce Cunningham: dança cósmica: Acaso-Tempo-Espaço**. Ilustração:Ivo Milazzo. São Paulo. Edição do autor. 2004.

PEARLMAN, Karen. **Edição como coreografia.** In Dança em Foco. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro. 2006. p. 38-44.

MCPHERSON, Katrina e FILDES, Simon. **Repetição, revelação e transformação: o loop na estrutura vídeodança.** In Dança em Foco. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro. p. 10 – 17, 2006.

MUNDI, Ana. **Circulaciones cuerpos, espacios y textos.**

NORONHA, Marcio Pizarro. RIBEIRO, Luciana Gomes**. Da documentação como fonte de estudo histórico cultural à criação audiovisual no campo da dança: do filme documental à videodança na política cultural para a dança no brasil.** Usos do passado: XII Encontro regional de história. Anpuh. Rio de Janeiro, 2006.

SHIN, Terry. **Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade: diferenciação, fragmentação e a matriz de entrelaçamento.** Revista: **Sci.stud**. Editor: Pablo Rubén Mariconda. São Paulo, v. 6, n. 1, p. 43-81, 2008.

SANTANA, Ivani. Esqueçam as fronteiras!Vídeodança: ponto de convergência da Dança na Cultura Digital. In Dança em Foco. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro. p. 29 -37 2006.

SOUZA, José Fernando Rodrigues. A expressividade Moderna e a Modern Dance. p.95.2009.

UMBELINO, Luís António. **O corpo em acto: actualidade de Maine de Biran.** Separata da Revista de História das Idéias, vol. 33 Faculdade de Letras Coimbra. Coimbra, 2012. P.31 – 46.

WILDHAGEN, Joana. ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. **Video dança e a produção/ difusão de conhecimento em arte.** Ipotesi.V.19, Nº1, p. 127-141 Jan/Jun. 2015.

WOSNIAK, Cristiane. **Comunicação, imagem e contemporaneidade. A crise sistêmica na dança.** In Dança em Foco. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro. p. 34 -43. 2007.

APRENDIZAGEM EM ARTES VISUAIS NO PROJETO

"ESPAÇO DO ÓCIO CRIATIVO"[413]

Dra. Rosangela Marques de Britto (FAV/PPGARTES/ICA/UFPA)

Rafael Matheus Moreira Monteiro (Discente do Curso de Artes Visuais da UFPA)

RESUMO

Essa comunicação é a divulgação parcial 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, 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. Apresentaremos as bases conceituais e metodológicas baseada na Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa, 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.

Palavras-chaves: Arte/educação; Proposta triangular; Laboratório de Educação; Ação Político-Estética.

ABSTRACT

This communication is the partial disclosure of the research in the field of Art Education from the educational project, as politico-aesthetic action, entitled "procedures for

[413] Comunicação acerca do projeto Educativo realizado no âmbito da Pró-Reitoria de Ensino da Graduação (PROEG) da Universidade Federal do Pará (UFPA), coordenado Britto e tendo como bolsista/monitor o discente Rafael Monteiro.

creating, producing, teaching and learning in drawing, painting and Two-dimensional Expressions in the formation of Professor of Visual Arts and the Plastic or Visual Artist in the context of modern and Contemporary Arts of Belém/PA, Amazon." The premise of the project is to develop with the students a visual repertoire that will collaborate with the individual processes/research about Visual Arts, through thinking, feeling and artistic practice in two-dimensional space/Laboratories of drawing and painting, and through the technical visits to exhibitions and museums of art, which has been held since April 2017 under the course degree and Bachelor's degree in Visual Arts. We will present the conceptual and methodological bases based on Triangular Proposal of Ana Mae Barbosa, focused on reading, on contextualization, and in artistic practice. The art and their relationship to aesthetics and politics, in which the aesthetic dimension in art concerns, among other things, the understanding cognitive artistic object sensitive inserted into a given space-time.

Keywords: art/education; Triangular proposal;Education Laboratory; Political-Aesthetic Action.

Introdução

Este artigo é a divulgação parcial da pesquisa no âmbito da Arte/Educação[414] 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 Proposta Triangularsistematizada no Brasil pelaArte/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

[414] O Termo Arte/Educação é aplicado de maneira correlata à expressão ensino da Arte (BARBOSA, 2010).

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), 3 º semestre (Laboratório de Experimentação Bidimensional), as quais estão sobresponsabilidade 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, p.35- 50; REY, 2002, p.125-140), 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, Rosangela Britto e o professor substituto Diogo Lima.Neste projeto foi selecionado o discente do Curso de 2016, Rafael Monteiro como monitor 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 Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa (1998), assim como, as ações realizadas de visitas técnicas às exposições e as avaliações dos participantes, no caso os discentes da Turma de 2017

Contextualização e justificativa do Projeto Educativo

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 *portifólios*; 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 de revalidação de reconhecimento dos Cursos pelo Ministério da Educação (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* (MEC, 2015,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 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 experienciado 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 ressignificaras 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 freqüentação 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-espaço 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, metodologias e as atividades realizadas nos museus, galeria e no contato direto com os artistas visuais.

Bases Conceituais, Metodológicas e as ações realizadas

Ao analisar o lugar da pesquisa nas Artes Visuais nos períodos Moderno e Contemporâneo, IcleaCattani (2002, p. 37-50) nos lembra de que a Arte não é discurso, é ato. A obra de arte é a materialização de gestos, processos e procedimentos, no âmbito do pensamento visual. O seu instrumental plástico é composto por suportes, cores, linhas, formas, volumes, dentre outros elementos visuais. Esta modalidade de pensamento visual se expressa por meio dos formantes da forma, dos formantes da cor e das questões sobre espaço e suporte. Este pensamento visual guiará as duas modalidades de pesquisa *em* Arte (à criação das obras) e a pesquisa *sobre* Arte (a análise das obras, congregando a história da arte, a crítica, as teorias da arte e os conceitos de outras áreas do saber). Em ambas as modalidades de pesquisa há apenas a diferença de intensidade deste pensamento visual.

A diferença da pesquisa *em* Arte e da pesquisa *sobre* Arte, segundo Sandra Rey (2002, p.125-140) nos aproxima da Arte em seu processo de constituição, como num fluxo. Propõe-nos imaginar a nascente de um rio – aí se situaria a pesquisa em Arte, enquanto que na desembocadura do rio, no mesmo fluxo – estaria a pesquisa sobre Arte. Ambas realizam trocas e se situam no mesmo fluxo, e chega a um mesmo destino – o espectador da obra.

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”, elaborado 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(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 umambiente 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 quea história, a sociologia, a antropologia, dentre outros, não podem dizer porque elas usam um outro tipo delinguagem, a discursiva, a científica, que sozinhas não são capazes de decodificar nuancesculturais[415]. Sobre a questão históricada Arte na Educação contemporânea, Ana Mae Barbosa (2005, p.11-22) esclarece que:

> 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 coma 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 Proposta 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;COUTINHO,2009) em espaços culturais ou

[415]Texto divulgado no site domínio público, intitulado de Arte, Educação e Cultura de Ana Mae Barbosa.

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 *ImageWatching*, que envolvem ações que tem como função preparar à pessoa 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)[416](BARBOSA, 1998, p. 38).

Em síntese, o projeto Educativo iniciado em Abril de 2017 vem experimentando essas ações que envolvem estratégias de mediação e a abordagem triangular. Na Figura 1 e 2 apresentamos a visita ao salão Arte Pará, realizado pela Fundação Rômulo Maiorana, no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em 2017. A mostra contou com duas curadorias, de Paulo HerKenhoff, "A virada do Arte Pará e os museus de Belém" e de Vânia Leal, intitulada "12 Mulheres Artistas". A atividade desdobrou-se em duas visitas, a primeira realizada em 31 de Outubro de 2017, que envolveu o conhecimento ao Espaço Cultural, em especial a mostra permanente intitulada de "Traços e Transições Revisitadas: Arte Moderna e Contemporânea Brasileira", de curadoria de Marisa Mokarzel e a mostra curada por PualoHerkenhoff; e a segunda visita realizada,em 11 de novembro de 2017, que priorizamos a visita a segunda mostra curada por Vânia Leal e ao encontro com quatro artistas, das doze expositoras da mostra temporária.

As avaliações de alguns dos discentes, no total de cinco de uma relação de dezoito discentes inscritos na disciplina do Laboratório de Fundamentos da Pintura ministrada por

[416]Hoje, verificamos uma total descontrução do campo da Arte/Educação nas Escolas com as modificações geradas pelo Ministério da Educação, em 2017.

Rosangela Britto, a leitura analítica dos formuláriospreenchidos e entregues após as atividades, nos serviram de um início do processo avaliativo das ações realizadas no período. As questões do questionário envolveram se o discente já havia visitado o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, e o evento do Salão Arte Pará, caso fosse a primeira vez, que o discente relatasse a sua experiência nesta atividade. Outra questão é se o discente "considera significativo para sua aprendizagem na disciplina visitar as exposições de Arte". E a outra questão voltou-se mais a obra em si, sua forma e conteúdo: "As obras ou a obra que lhe causou mais impacto? Ou que gostou mais? Ou que lhe causou estranhamento e vontade de pesquisa e saber mais sobre ela?".

Figura 1: Professor Neder Charone explicitando os elementos formais constituinte da pintura do artista paraense Osmar Pinheiro. Foto: Diogo Lima, 2017. Acervo do Projeto.

Figura 2: Momento do processo de conversação dos discentes com a curadora de uma das salas do salão, Vânia Leal e a mediação do crítico de arte, Orlando Maneschy e as artistas visuais: Daniele Fonseca, Keyla Sobral, Nina Matos e Naiara Jinkins. Foto: Rosangeal Britto, 2017. Acervo do Projeto Educativo.

Na primeira questão acerca de conhecer ou não o museu e o salão, dentre os cinco discentes, quatro responderam que sim, dentre as razões da visita ou conhecimento do museu em síntese: uma foi prestigiar a exposição individual de um amigo, outros três interlocutores relacionaram a visita às atividades educativas realizadas pelo próprio Salão. Em termos gerais os interlocutores relacionaram as suas respostas aos eventos expositivos realizados no museu, como numa mostra de fotografia, exposição de pessoas conhecidas e ao próprio salão. A pessoa que respondeu negativamente nos relatou que:

> Não tinha visitado, geralmente vinha acompanhada com familiares e passeava ao entorno do museu. A experiência de entrar no museu me fez enxergar o quão valorozo é nosso acervo, e o quanto o deixamos de prestigiar, deixamos de conhecer de perto o legado de grandes artistas.

Em continuação as transcrições da avaliação do interlocutor que ainda não tinha visitado o museu, ele nos acrescenta a sua análise sobrea experiência e a obra que mais gostou:

> Considero positivo, pois analisando os motivos de não ter adentrado antes no museu, pode futuramente ajudar a encontrar formas de atrair o público para dentro do museu.

> A obra de Evandro Salles, sem data, feita em bico de pena, chama atenção pela delicadeza e detalhes pacientes da obra.

Os demais interlocutores, ou seja, dos quatro que realizaram a avaliação, disseram considerar significativa para os processos de aprendizagem deles da disciplina ter visitado a exposição de Artes Visuais, nos termos deles:

> Sim, pois o contato visual com as obras é muito importante, nesse momento conseguimos ter contato com a forma de produção das obras.
>
> Com certeza, pois nos inspira e são experiências que agregam em nosso crescimento pessoal para vida.
>
> Plenamente, a interação com as obras reais dão outra dimensão ao olhar e isso interfere diretamente na aprendizagem. Outro ponto diz respeito ao deslocamento da sala de aula, as aulas de campo são bem enriquecedoras. Nesse sentido, ela quebrou o praxe da sala de aula, dando dinamismo ao aprendizado. Olhar de um outro ponto de vista do conteúdo que está sendo abordado da aprofundamento ao conhecimento adquirido tornando as aulas mais interessantes.
>
> As visitações são importantíssimas pois o contato com obras é fundamental para a criação de um repertório visual, além de incentivar a todos da turma a visita também, até para abrir algumas cabeças.

Conforme explicitados nos relatos, destacam-se o contato direto com as obras de arte, assim como, a sua forma-cor, forma-textura, entre outros elementos do pensamento visual do artista e constituintes da relação forma e conteúdo da obra de arte, assim como, a importância do deslocamento da sala de aula para sala de exposição, como ato positivo ao processo de aprendizagem do conteúdo da disciplina de Fundamentos da Pintura, que versa sobe: as teorias da cor, as relações forma e conteúdo no processo de constituição da obra; elementos estruturais da pintura, que envolve suporte, as técnicas da pintura, e materiais diversos e as experimentações das linguagens pictóricas, e o seu conhecimento histórico e dos principais artistas na arte que utilizaram determinadas técnicas. Em especial, o destaque os processos de educação do olhar e da constituição do repertório visual e a análise de suas criações individuais ordenadas em formato de *portifólio*.

Também, se faz importante relatar a participação do monitor/bolsista, nas oficinas realizadas por ele aos discentes das disciplinas que tem interesse de estudarem no laboratório, com acesso a alguns materiais de pintura, em horário extra-classe.Em suas palavras:

> Com as monitorias/oficinas pude elaborar e desenvolver meus planos de aula e também aprimorar minha metodologia em sala. Com as visitas aos museus e galerias pude aprender e conviver com grandes artistas e professores, sendo que todas estas experiências com o projeto, não só as minhas mas também as experiências dos alunos, irão contribuir bastante para a nossa formação como futuros Arte-educadores e/ou pesquisadores em/sobre Artes Visuais (MONTEIRO, 2017).

A fase da leitura das obras foi realizada no momento da visita ao Salão, e cada discente escolheu uma obra fazer por escrito a leitura e no segundo momentos, areleitura das

obras escolhidas, assim como, a elaboração do memorial sobre as propostas criadas, que estão em fase de desenvolvimento pelos discentes, não sendo possível apresentar nesta comunicação. Nesta fase apresentamos um artigo de Analice Dutra Pillar (1999) que apresenta a diferença da cópia para a releitura, sendo a mesma compreendida como "um diálogo entre textos visuais, intertextos, podemos nos valer ou não de dados objetivos que a obra referente contém para criarmos" (PILLAR, 1999, p.20).

Considerações Finais

A dimensão ou atitude estética-política deste projeto Educativo é a resistência a importância das Artes Visuais como conhecimento que tem como categoria essencial a Arte/Educação. A importância de sedimentar as Artes Visuais, ou mesmo, as linguagens gráficas e pictóricas no âmbito dos Cursos, a partir dos investimentos na qualificação de infraestrutura dos laboratórios de Ensino, que estão se tornando dinâmicos e atuantes nos processos de ensino das disciplinas, e mesmo, em horas completares, a partir ad realização de oficinas de reforço dos conteúdos que vem sendo realizadas pelo bolsista/monitor do projeto, que foram iniciadas em 17 de Agosto de 2017.

Os discente no processo avaliativo de uma atividade, nos destacam a significativa experiência para o conhecimento dos conteúdos da disciplina de pintura de frequentarem uma exposição, ou mesmo de saírem do ambiente da sala de aula, assim como o bolsista Rafael nos informa, que ao ser perguntado sobre sua experiência como bolsista/monitor no projeto Educativo, que ela tem sido de extrema significância para sua futura carreira profissional e ao processo de sua formação.

Referências:

BARBOSA, Ana Mae. A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos. São

Paulo: Perspectiva, 1991.

BARBOSA, Ana Mae. Uma Introdução à Arte/educação Contemporânea. In:

BARBOSA, Ana Mae (Org.). Arte/educação Contemporânea: Consonâncias

internacionais. 3º Ed. São Paulo: Cortez, 2010, p. 11-22.

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.

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, 1992ª

OTT, Robert William. Ensinando crítica nos museus. In: BARBOSA, Ana Mae. Tópicos Utópicos. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.p.111-139.

PILLAR, Analice Dutra. Leitura e Releitura In: A Educação do Olhar no ensino das Artes. Porto alegre: Mediação, 1999, p.9-21.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: In: BRITES, Blanca; TESSOLER, Elida (Orgs.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002. p. 125-140.