

ODOS
PRECOI
MORAR E NÃO
NEGOCIAR!

Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa



Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

MANESCHY, Orlando, BEZERRA, J. Denis O., STOCO, Sávio (org.)

Revista Arteriais, Ano 06, n. 10 – Belém, Pará, Programa de Pós-Graduação
em Artes/ Instituto de Ciências da Arte/ UFPA, jan. / jun. de 2020
160 p.

ISSN 2446-5356

- | | |
|------------------|------------------------------|
| 1. Artes Visuais | 2. Artes Cênicas |
| 3. Música | 4. História e Teoria da Arte |

I. Universidade Federal do Pará

ARTERIAIS >>>

Ano 06 | n. 10 | 2020

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes | ICA | UFPA

Pró-Reitoria de Pesquisa | Periódicos – Portal de Revistas Científicas da UFPA

Reitor

Prof. Dr. Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor

Prof. Dr. Gilmar Pereira da Silva

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Prof^a. Dra. Maria Iracilda da Cunha Sampaio

Diretora de Pesquisa

Profa. Dra. Germana Maria Araújo Sales

Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte

Adriana Azulay

Diretor Adjunto do Instituto de Ciências da Arte

Joel Cardoso

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

José Afonso Medeiros de Souza

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Rosângela Marques de Brito

Coordenadora do PROF-ARTES/ Mestrado Profissional

Áureo de Freitas

FICHA TÉCNICA

Editores científicos

José Denis de Oliveira Bezerra | Maria dos Remédios de Brito | Orlando Maneschy
Rosângela Britto | Sávio Stoco

Editores Responsáveis

Orlando Maneschy | José Denis de Oliveira Bezerra | Sávio Stoco | Keyla Sobral
Breno Filo Creão de Sousa Garcia

Bolsista do programa

Keyla Sobral

Comitê editorial

José Denis de Oliveira Bezerra | Maria dos Remédios de Brito | Orlando Maneschy
Rosângela Britto | Sávio Stoco

Conselho Editorial

Visuais

Afonso Medeiros, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Cristina Freire, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Elisa Souza Martinez, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Gilberto Prado, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Jens Michael Baungarten, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo-SP.
João Paulo Queiroz, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa - Portugal.
Lúcia Pimentel, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.
Mabe Bethônico, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG.
Maria Beatriz Medeiros, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Maria Ivone dos Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Maria Luiza Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Marisa Mokarzel, Universidade da Amazônia, Belém-PA.
Norval Baitello Júnior, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.
Orlando Maneschy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Rosana Horio Monteiro, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.
Sérgio Basbaum, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo-SP.
Valzeli Sampaio, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

Musicais

Carlos Augusto Vasconcelos Pires, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Carlos Sandroni, Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE.
Catarina Domenici, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Celso Loureiro Chaves, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Cristina Gerling, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Cristina Tourinho, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.
Diana Santiago, Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA.
Fernando Iazzetta, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.
Jusamara Souza, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS.
Líliam Barros Cohen, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Luis Ricardo Queiroz, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB.
Paulo Castagna, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo-SP.
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Universidade do Estado do Pará, Belém-PA.
Robin M. Wright, University of Florida, Florida-EUA.
Samuel Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Sérgio Figueiredo, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis-SC.
Sonia Chada, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Sonia Ray, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO.

Cênicas

Ana Flávia Mendes Sapucahy, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
José Denis de Oliveira Bezerra, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Maria de Lourdes Rabetti, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ.
Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Fernando Marques, Universidade de Brasília, Brasília-DF.
Maria Manuel Batista, Universidade do Minho e de Aveiro, Minho, PT.
Miguel Santa Brígida, Universidade Federal do Pará, Belém-PA.
Wladilene de Sousa Lima (Wlad Lima), Universidade Federal do Pará, Belém-PA.

Revisão:

José Denis de Oliveira Bezerra

Revisão Técnica:

Orlando Maneschy | José Denis de Oliveira Bezerra | Sávio Stoco

Programação Visual:

Keyla Sobral | Breno Filo | Orlando Maneschy

Diagramação:

Breno Filo

Capa:

Alice e o chá através do espelho (2014), Rafael Bqueer

Agradecimentos:

Rafael Bqueer

Maria Gemaque

Lucian José de Souza Costa

Áureo Déo DeFreitas Júnior

Marcillene Ladeira

Maria Auxiliadora Monteiro

Sebastian Wiedemann

Carlos Augusto Silva e Silva

Maria dos Remédios de Brito

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida

Rosangela Marques de Britto

Marisa de Oliveira Mokarzel

Werne Souza Oliveira

SUMÁRIO

Editorial	10
Portfólio	13
Rafael Bqueer	
ARTIGOS	
Livro de Artista: Processo de Criação em Performance e Poéticas Visuais em uma Escola Amapaense	51
Maria Pinho Gemaque	
Reflexões sobre o Ensino de Artes/Música na Educação Básica no Atual Cenário	69
Lucian José de Souza Costa	
Áureo Déo DeFreitas Júnior	
O Múltiplo como Argumento Poético em Processos Criativos	80
Marcillene Ladeira	
Níveis de Flexibilidade e Força Muscular Abdominal em Bailarinas Submetidas à Técnica de Dança Moderna de Martha Graham	95
Maria Auxiliadora Monteiro	

Em Direção a uma Cosmopolítica da Imagem: Notas para uma Possível Ecologia de Práticas Cinematográficas	104
Sebastian Wiedemann	
Art(E)Ciência: Quando um Biólogo Devém Criações na Floresta	119
Carlos Augusto Silva e Silva	
Maria dos Remédios de Brito	
O Cordão da Bicharada: a Espetacularidade do Carnaval de Rua em Juaba-Cametá/Pa	131
Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida	
Mirante e Desapego: Obra em Deslocamento, Diferentes Lugares e um Só Museu	141
Rosangela Marques de Britto	
Marisa de Oliveira Mokarzel	
Werne Souza Oliveira	
Instruções aos autores de textos	155
<i>Instructions for the authors</i>	

REVISTA ARTERIAIS >>> EDITORIAL

A Revista Arteriais chega a sua décima edição com importantes reflexões sobre a produção em artes, em suas múltiplas camadas. Trabalhos fruto de pesquisa no campo das artes e de experiências em processos poéticos e pedagógicos, eles contribuem para reflexões sobre o lugar da arte na sociedade, além de seus lugares de percepção e leitura da vida.

Na seção PORTFOLIO temos a produção do artista paraense Rafael Bqueer que articula, por meio da performance, da fotografia, do vídeo e de intervenções, questões que pensam a existência neste país multifacetado no qual referências se mesclam. Do Carnaval à cultura zentai, de mitos e expressões culturais de um afrofuturismo amazônida ao universo LGBTQIA+, tudo soma-se em um caleidoscópio potente que nos convida a nos colocar no mundo.

Na seção de artigos, temos oito produções. A primeira, *LIVRO DE ARTISTA: PROCESSO DE CRIAÇÃO EM PERFORMANCE E POÉTICAS VISUAIS EM UMA ESCOLA AMAPAENSE*, de Maria Pinho Gemaque, discute uma experiência de pesquisa no espaço escola nas aulas de arte, em uma escola pública da cidade de Macapá/AP.

O segundo texto, *REFLEXÕES SOBRE O ENSINO DE ARTES / MÚSICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA NO ATUAL CENÁRIO*, de Lucian José de Souza Costa e Áureo Déo de Freitas Júnior, apresenta uma pesquisa sobre a formação de professores de arte/música na educação básica, na região metropolitana de Belém/PA.

O terceiro artigo, *O MÚLTIPLO COMO ARGUMENTO POÉTICO EM PROCESSOS CRIATIVOS*, de Marcillene Ladeira, propõe um debate em torno da palavra múltiplo, a partir de uma vivência teórico-prática em que ela utiliza como metodologia o mergulho histórico em seu percurso poético com a gravura.

Em seguida, em *NÍVEIS DE FLEXIBILIDADE E FORÇA MUSCULAR ABDOMINAL EM BAILARINAS SUBMETIDAS À TÉCNICA DE DANÇA MODERNA DE MARTHA GRAHAM*, Maria Auxiliadora Monteiro mostra uma análise sobre treinamentos de bailarinas em técnicas de dança moderna de Martha Graham, fruto de um processo experimental desenvolvido pela autora, com cinquenta bailarinas em um colégio de Belém/PA.

Depois, Sebastian Wiedermann, *EM DIREÇÃO A UMA COSMOPOLÍTICA DA IMAGEM: NOTAS PARA UMA POSSÍVEL ECOLOGIA DE PRÁTICAS CINEMATográficas*, propõe uma leitura sobre a noção de cosmopolítica da imagem, no pensamento de obras audiovisuais em experiências culturais com os povos Yanomami e Yoruba, como caminho de descolonização da imagem em produções cinematográficas.

O sexto texto, *ART(E)CIÊNCIA: QUANDO UM BIÓLOGO DEVÉM CRIAÇÕES NA FLORESTA*, de Carlos Augusto Silva e Silva e Maria dos Remédios de Brito, problematiza o as interlocuções entre arte e ciência, a partir de experimentações performativas pautadas na relação entre corpo e floresta, reflexões inspiradas no pensamento filosófico de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

O sétimo, *O CORDÃO DA BICHARADA: A ESPETACULARIDADE DO CARNAVAL DE RUA EM JUABA-CAMETÁ/PA*, de Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, apresenta uma análise sobre um cordão carnavalesco da cidade Cametá, no interior do estado do Pará, a partir do campo teórico-metodológico da Etnocenologia, e as categorias como espetacularidade e teatralidade.

O oitavo e último artigo que compõe esse número, *MIRANTE E DESAPEGO: OBRA EM DESLOCAMENTO, DIFERENTES LUGARES E UM SÓ MUSEU*, de Rosangela Marques de Britto, Marisa de

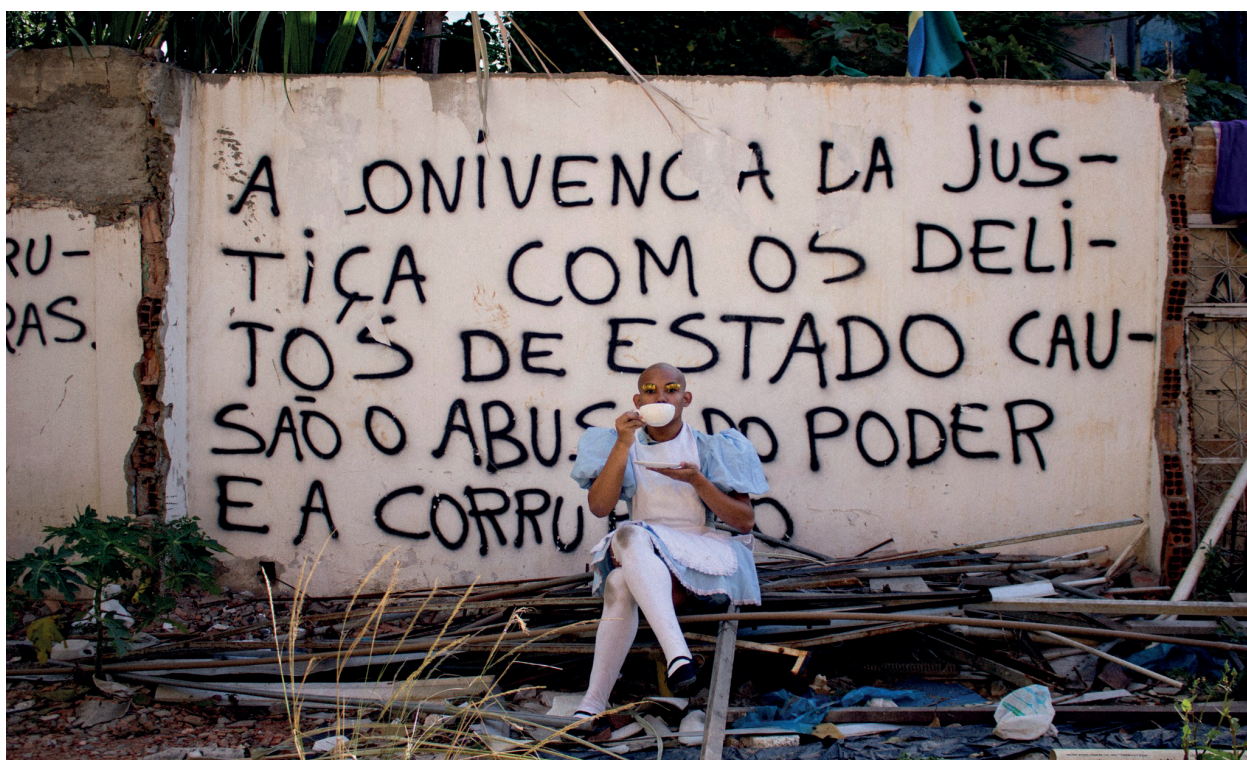
Oliveira Mokarzel e Werne Souza Oliveira, analisa algumas obras do artista paraense Armando Queiroz, presentes no Museu da UFPA, além de debater sobre esses espaços voltados para a preservação, pesquisa, exposição e mediação de obras de arte nos contextos de políticas voltadas para memória e patrimônio.

Por último, acreditamos que a Revista Arteriais seja um lugar de comunhão de saberes, produzidos na interlocução de experiências poéticas, fruto de processos crítico-reflexivos. Além de ser um espaço de liberdade, em que a diversidade de fazeres, pensares compõem os princípios basilares do debate democrático, premissa que uma Universidade Pública, comprometida, garante e potencializa.

Os editores

Todos os esforços foram feitos para contactar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei Nº 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.

©Todos os direitos e responsabilidades sobre as imagens e textos pertencem aos seus autores



Alice, foto-performance, Vila Autódromo/Rio de Janeiro, registro: Anderson Félix, 2016

NOS RIOS PROFUNDOS DE BQUEER

Apresentar a produção de Rafael Bqueer, na Revista Arteriais, é uma demarcação de posição. Poder olhar para um artista que se forja no fluxo entre academia e vida, e que luta, a cada segundo com sua obra, com seu corpo, pelo simples direito de existir, ao nosso ver, é mais do que necessário. Com aguda percepção crítica do mundo que o cerca e que tenta profanar seus direitos, o artista transforma em impulso para resistir, mantendo o orgulho e a alegria de viver em seu rosto, em seu corpo.

Egresso do curso de Artes da Universidade Federal do Pará, Rafael Bandeira sabia o que lhe movia. Assim, em 2013, por meio de um processo de Mobilidade Estudantil, deslocou-se para a cidade do Rio de Janeiro, ampliando suas pesquisas, o que o levou a optar por pedir transferência e lá concluir seu curso. Neste percurso, o mergulho profundo com algumas matrizes da cultura forjou o artista no qual se tornou ao optar por viver na capital carioca em 2016, em que o Carnaval, a cultura popular e a LGBTQIA+, com toda uma discussão entorno de identidade de gênero, somam-se à compreensão do papel político da performance e do Afrofuturismo. Neste contexto, revela-se Rafael Bqueer.

Performances, intervenções na cidade, vídeos, fotografias são empregadas na construção de seu trabalho. A performance "Alice e o chá através do espelho" (2014) surgiria nesse encontro, em que fantasia e crítica coexistiriam na subversão de um personagem da literatura supostamente infanto-juvenil, que acende debates até hoje. A fixação de Carroll, pela infância de pequena Alice, levou-o a elaborar uma obra que nos conclama a refletir sobre os jogos complexos da alma humana.

Bqueer nos estimula a mergulhar fundo na toca do coelho. Sua Alice é homem negro, de cabeça raspada, que toma sua bebida quente olhando para a cidade distópica. Acende nosso olhar para diversas interdições imputadas ao corpo preto, em uma sociedade que insiste em cercear o direito de existir dos sujeitos e sujeitas LGBTQIA+. Se no jogo de Carroll, Alice, atravessava espelhos, corria contra o relógio pela sobrevivência em frente à uma rainha louca, nessa performance o artista para diante dos absurdos e observa com atenção. Seus vilões são outros. Vai ao grande lixão da capital paraense com seu corpo, re-assiste aos absurdos impostos por uma sociedade excludente e insiste em permanecer lutando em um país-ferida-aberta-escravocrata que despreza as diferenças dos corpos e dos sexos. Terra sem lei, em que todes devem ser curvar ao homem hetero cisgênero, Bqueer não se verga, nem se curva. Aciona seus PowerRangers bichas tropicais, performatiza em em si o direito de existência de corpos e corpas, cedendo o seu ao brado de tantes outres que coabitam em si na batida rítmica de uma aparelhagem de festas na beira do Rio Guamá. Ao lançar seu olhar para os signos da visualidade popular, com suas cores, brilhos de uma estética camp, reafirma sua dimensão crítica e política.

Se o carnaval aprofunda seu olhar sobre o país, em sua dimensão profunda de alegria triste, a cultura pop e o universo queer/cuir somam e problematizam a existência geradora de entes como frutos de um mundo em que dragões copulam com supostos heróis, sereiaszentai retorcem mitos e fetiches no calor

dos trópicos. São múltiplos universos que irrompem entre a Guanabara e a Amazônia. Nesse universo muito real, em um Brasil que está no ranking mundial dos países que mais assassina transexuais e homossexuais, em que a população preta é alvo certo, a produção de Bqueer, que pode para alguns ser uma sátira colorida e divertida, convoca todos a olhar para a profunda segregação na qual estamos mergulhados. Não conseguimos superar a lógica da escravidão.

Seus personagens zentais parecem desejar a invisibilidade, camuflam-se em móveis, permanecem quase imóveis, repousando como estátuas, mas isso não lhes cabe. O movimento é fluxo e força vital, rasga a pele, atravessa paisagens, afirma a potência da vida em sua reverberação crítica e ri, libertando criaturas. Assim é com sua intergaláctica drag-themônia Uhura Bqueer. Esta expande o lugar de sua atuação na multiplicidade de vozes e referências estético-políticas e, com isto, na mesma intensidade, olha para outras artistas, transformistas, dragqueens, travestis e mulheres trans para colocá-las lado a lado no coração da cidade grande, em cartazes que demarcam a existência e a potência, e volta, também, para dentro do museu. Da Big Apple, de New York ao Rio de Janeiro, até Belém do Pará, as imagens de ícones da cultura gay brasileira figuram na cidade em "UóHI" (2019), intervenção com lambe-lambes com imagens de Jorge Lafond, Márcia Pantera, Madame Satã e Leona Vingativa, em cores vibrantes em alusão ao pop de Warhol. No jogo de relações, Bqueer assemelha suas figuras aos ídolos cristalizados pelo artista estadunidense. No exercício de desconstrução e da réplica, na prática decolonial ativada na obra, visibiliza a singularidade e a diferença de todos os corpos e corpos.

Para o artista, o fazer artístico é um local de contínua reflexão sobre a existência e o embate pelo direito de existir, em um mundo, no qual o patriarcado neoliberal, insiste em imputar regras para todos. Apresentar este portfólio, aqui, é permanecer com a chama acesa, não deixar os tambores sem rufar, ficar atento e seguir forte pelo direito de fazer arte e lembrar de que a arte é libertadora e ela se inscreve mesmo nos regimes mais opressores, pois ela é a garantia de nossa humanidade.

Bqueer nos convida a torcer o lugar comum, estranhar e dançar na liberdade de existir. Nadar no seco, como suas sereiaszenai para resistir; criticar sem perder a alegria, pois o riso e o samba são revolucionários. E se o estranhamento deflagrado por sua produção pode provocar a incompreensão para alguns, ele é estopim genuíno para a luta de muitos outros e nos revela que as políticas dos corpos nos proporcionam o mergulhar em rios profundos e fecundos que Rafael Bqueer nos apresenta. Agora é só observar a pororoca, pois ela já chegou.

Orlando Maneschy



Alice e o chá através do espelho, foto-performance, Ananindeua/PA, registro: Paulo Evander Castro, 2014



Alice e o chá através do espelho, foto-performance, Ananindeua/PA, registro: Paulo Evander Castro, 2014

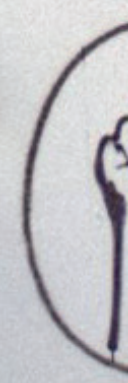




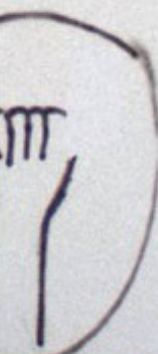
Alice e o chá através do espelho, foto-performance, Ananindeua/PA, registro: Paulo Evander Castro, 2014

NEM TODOS
TEM PREÇO!

A
FO
M
N



MINHA CASA
Foi FEITA PRA
PARAR E NÃO
NEGOCIAR!

 NÃO
VAMOS
DESISTIR

O ABUSO
DO PODER
A JUSTIÇA
CORRUPTA



Deu Zebra, da série Safari, Linha do trem do Jacarezinho, Rio de Janeiro, registro: Lorena Pazzanese 2016



Deu Zebra, da série Jogo do bicho, Rocinha/Rio de Janeiro, registro: Lorena Pazzanese
2016



Lenoir, performance, Leblon/Rio de Janeiro, registro: José Zepka, 2017



Lenoir, performance, Leblon/Rio de Janeiro, registro: José Zepka, 2017





Pintura neon sobre paisagem, pintura, Salvador/BA, foto: Shai Andrade, 2020



Lämpö, 2001
1900



Tropicaos, escultura-performance, Salvador/Bahia, foto:Caio Lirio, 2020



Tropicaos, escultura-performance, Salvador/Bahia, foto:Caio Lirio, 2020



Tropicaos, escultura-performance, Salvador/Bahia, foto:Caio Lirio, 2020





Sem título, objeto-performance, Parque Lage/ Rio de Janeiro, registro: Lorena Pazzanese, 2019



Sem título, objeto-performance, Parque Lage/ Rio de Janeiro, registro: Lorena Pazzanese, 2019



Sem título, objeto-performance, Parque Lage/ Rio de Janeiro, registro: Lorena Pazzanese, 2019



Sex Ranger_Super Zentai, foto-performance, Avenida Paulista/SP, registro: Gustavo Damas, 2017



Sex Ranger_Super Zentai, foto-performance, Red Bull Station/SP, registro: Lost Art, com participação de Lorena Pazzanese, 2017





Picumã, performance, Grand Central / NYC (EUA), registro: Alex Korolkovas,
participação de Flávia Barbosa
2019





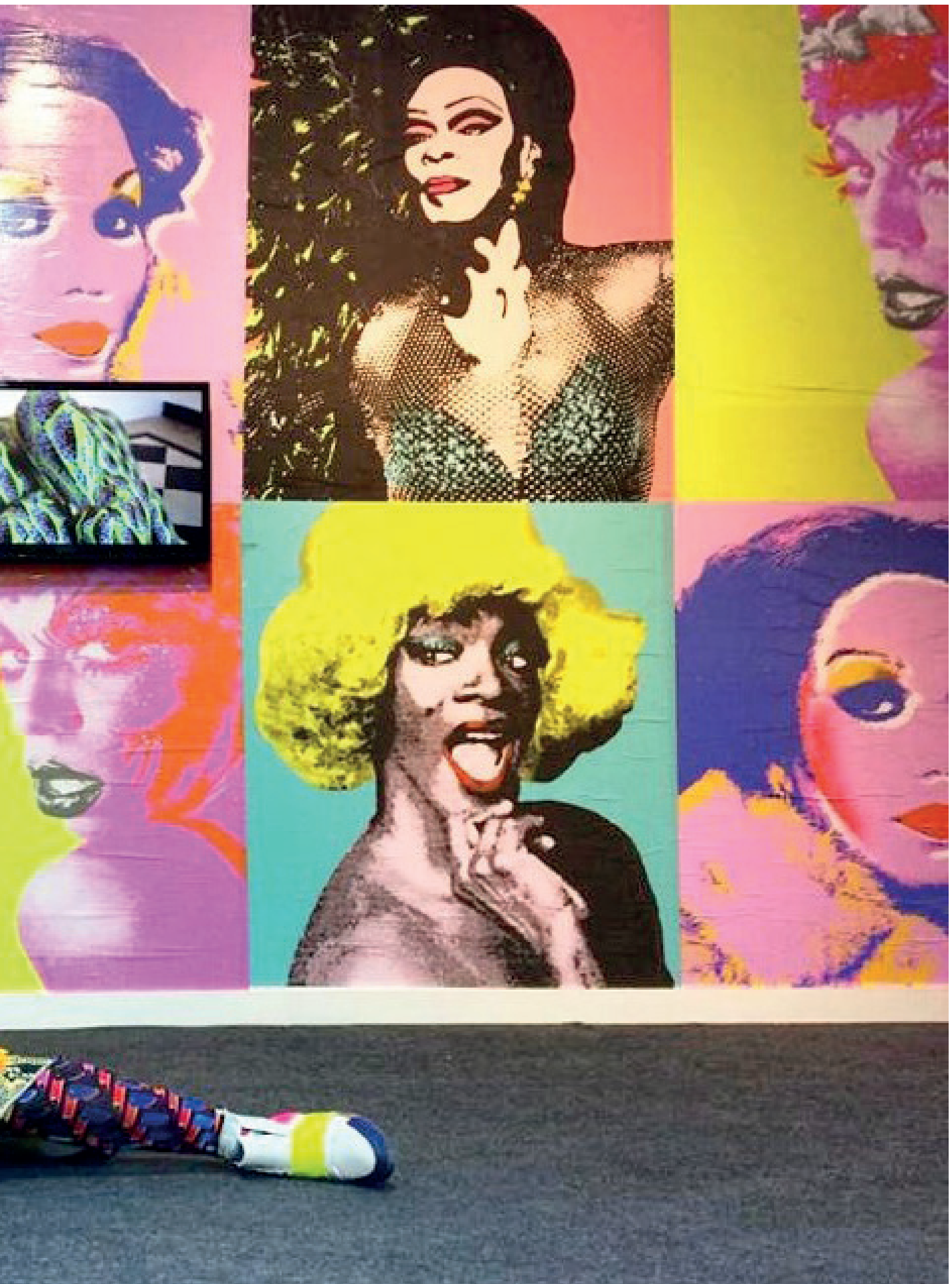
(abaixo) Uhura Bqueer, drag-performance, Nova York (EUA), registro: Alex Korolkovas, "Pride" 50 anos de comemoração da Revolta de Stonewall, 2019





UóHol, lambe-lambe/Intervenção Urbana, Brooklyn(EUA)
Ícones: Jorge Lafond, Marcia Pantera, Madame Satã e Leona Vingativa,
2019





Uhura Bqueer, Artista premiada no Prêmio Foco Art Rio. Ao fundo: Cartazes da série "UóHo!", 2019



Sereia, da série Super Zentai, foto-performance, Mosqueiro/PA, registro: Allyster Fagundes, 2019



Sereia, da série Super Zentai, foto-performance, Mosqueiro/PA, registro: Allyster Fagundes, 2019



Sereia, da série Super Zentai, foto-performance, Mosqueiro/PA, registro: Allyster Fagundes, 2019



Meninos no chafariz
1986

Orlando Maneschy (Texto).

Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Desenvolveu estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É articulador do Mirante - Território Móvel, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: Outra Natureza, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015; Horizonte Generoso – Uma experiência no Pará, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2015; Transborda, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2015; Triangulações, Pinacoteca UFAL – Maceió, CCBEU – Belém e MAM – Bahia, de set. a nov. 2014; Pororoca: A Amazônia no MAR, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014 etc. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e o Prêmio Conexões Artes Visuais - MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto Amazônia, Lugar da Experiência. Realizou, as seguintes curadorias: Projeto Correspondência (plataforma de circulação via arte-postal), 2003–2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; Amazônia, a arte, 2010; Contra-Pensamento Selvagem dentro de Caos e Efeito, com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato, 2011; Projeto Amazônia, Lugar da Experiência, 2012, dentre outras.

Rafael Bqueer (Portfólio).

Rafael Bqueer (1992) é artista visual paraense. desde 2013 realiza trabalhos com performance vídeo e fotografia. Em sua pesquisa investiga questões sobre gênero, sexualidade, ficção e decolonialidade. Já participou de exposições nacionais e internacionais, destacando a individual UóHol no Museu de Arte do Rio e o Salão Arte Pará 2019. Recentemente foi contemplado com a bolsa de fotografia da revista Zum do Instituto Moreira Salles, para a realização de seu primeiro filme. Seus trabalhos fazem parte dos acervos do Museu de Arte Moderna e Museu de Arte do Rio.

LIVRO DE ARTISTA: PROCESSO DE CRIAÇÃO EM PERFORMANCE E POÉTICAS VISUAIS EM UMA ESCOLA AMAPAENSE

**Maria Pinho Gemaque
GEA/AP**

Resumo

A lógica da pesquisa desenvolvida intercambia vivências dentro do espaço escolar nas aulas de arte com processos de criação, intervenção artística/educativa desenvolvidas na Escola Estadual Raimunda Virgolino, Macapá/AP/Brasil. Trata-se de um trabalho coletivo que envolveu estudantes do Ensino Médio, professoras de Arte e artistas amapaenses. Procurou compreender os enlaces dos processos de criação em arte por meio de ações em performances de alunos e professores. O estudo possui caráter qualitativo por entender as relações entre os indivíduos, e, por isso, de intenção etnográfica, inspirado pela metodologia a/r/tográfica. Esse processo metodológico engendra saberes entre a atividade do professor/artista que investiga e constrói significados sobre a sua prática a partir de experiências artísticas e educativas. Foi produzido um material que se atem a desvelar o processo de criação imerso na pesquisa: um livro de artista contendo quatro conversas interativas, um CD do filme “Viagens Poéticas” e imagens dos processos que se desaguam em mesas de cafés, encontro com teóricos e com as cidades que estão atravessadas nestas conversas pesquisantes. Os fins - e - afins inacabados da investigação consiste em aproximação e diálogos horizontalizados entre alunos e professor, diluir fronteiras entre saberes e fazeres do conhecimento em educação em arte, apropriações percepções artísticas e estéticas em torno da vida dentro do ambiente escolar.

Palavras-chave:

Ensino de Arte; Performance;
A/r/tografia; Livro de Artista.

Abstract

The logic of the research that was developed exchanges with the experiences within the space of coexistence in the art classes with processes of creation, artistic / educational intervention developed in the State School Raimunda Virgolino, Macapá / AP / Brazil. It is a collective work that involved high school students, art teachers and amapaenses artists. It sought to understand the links of the processes of creation in art through actions in performances of students and teachers. The study has a qualitative character because it understands the relations between individuals, and therefore of ethnographic intention, inspired by the a / r / tographic methodology. This methodological process generates knowledge between the activity of the teacher / artist who investigates and constructs meanings about his practice based on artistic and educational experiences. A material was produced which began to reveal the process of creation immersed in research: an artist's book containing four interactive talks, a CD of the movie "Poetic Travels" and images of the processes that pour into coffee tables, meeting with theorists and with the cities that are going through these research conversations. The unfinished ends and ends of the research consist of horizontal approximation and dialogues between the students and their teacher, diluting boundaries between knowledge and actions knowledge in art education, appropriation of artistic and aesthetic perceptions around life within of the school environment.

Keywords:

*Art Teaching; Art Education; Performance;
A/r/tography; Book of Artist.*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: PESQUISA ENTRE CIDADES.

Este trabalho foi construído de forma coletiva com diálogos, com encontros entre professores, alunos, amigos, viagens e mesas de café. Durante a minha vivência pesquisante no Programa de Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes), na Universidade Federal do Pará (UFPA). Com suporte nos temas Livro de artista e criações poéticas com estudantes, em que a arte descobriu caminhos para problematizar e compreender os deslocamentos/atravessamentos¹ artísticos-estéticos e perceptivos no espaço da escola e da casa dos estudantes, e considerou-os como lugares de experimento e vivência artística para fazer, refletir e expressar sensações, emoções, fatos sociais/sociológicos, culturais, psicológicos, geográficos e cotidianos, através das poéticas visuais: performances instalativas, intervenções e desenhos. Ocupando o ambiente escolar com arte, e diluindo fronteiras, ora entre a escola e a casa dos estudantes, ora entre aluno e professor dentro da escola.

Nesta conversa/ocupação os estudantes externaram/imprimiram as questões/fatos que os inquietavam e os incomodavam na escola e na vida, por meio das poéticas artísticas que produziram, pois o meu interesse pelo tema em questão atravessa-me desde a graduação em arte. Sempre levantei questionamentos sobre o ser artista-professora e sobre o pensar-fazer e refletir arte, por meio dos processos de criação em performance e poéticas visuais nas aulas de arte, “por conta disso fiz escolhas investigativas que me levaram a caminhos de pesquisa qualitativos por meio dos quais buscou uma postura compreensiva de acesso a produção artística” (MARQUES, 2017, p. 17), realizadas no ambiente escolar por professores-artistas, estudantes e outros artistas convidados.

Ao realizar uma pesquisa, mergulhamos de corpo e alma em um processo longo e que, ao concluir todos os aprendizados, aparecem entranhados em nossa pele. Esse processo/estado de entranhamento conduz à licença poética que me permite a fala/performance do processo vivido. Esse texto, ora literário, ora poético, ora investigativo, se mescla em sensações de processos pesquisantes, e torna-se um registro deste entranhamento:

Foi neste processo de idas e vindas que a pesquisa se desenvolveu numa proposição A/r/tográfica, que experimentou e vivenciou processos de

produção em artes, por meio da performance. Buscou compreender deslocamentos perceptivos, compreensões, espaços de vivência no fazer do ensino de arte e atravessamentos.

A escrita é de uma percepção singularizada, tanto linguística quanto perceptivamente, por viver e experimentar as particularidades e a vida cabocla das ribeiras amazônica², como artista-performer-professora e pesquisadora que vivencia a sua prática artística na escola e nos entre meios do ensino de arte, através dos encontros com a Pesquisa Baseada em Arte (PBA) e a Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA) que: “buscam deslocar internacionalmente modos de se fazer pesquisa e conhecimentos em artes, ao aceitar e ressaltar categorias como incerteza, imaginação, ilusão, introspecção, visualização e dinamismo” (DIAS, 2013, p. 23).

Estes modos sublinhados pelo autor, estão presentes nas travessias pesquisantes que costumo fazer “como artista e professora” (RANGEL, 2006, p. 01), no espaço do ensino de arte, ao receber convites de arte/educadores, tal como aconteceu com a professora Rosilene Lobato³ ao deslocar-me da galeria⁴ da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), enquanto performer para as suas aulas de arte e, assim, construir conversas poéticas entre teoria e prática, onde produzimos performance, instalação, intervenção e desenhos com os estudantes do segundo e terceiro ano do Ensino Médio, e com outros artistas/professores/pesquisadores que atuam na cidade.

E como produto dessa vivência, nasceu um livro de artista, que “carrega” em suas folhas quatro conversas interativas que direcionaram os caminhos e as viagens de criação em arte, durante os experimentos realizados nas aulas de arte; um filme documentário de performance e outros registros imagéticos das ações desenvolvidas. Desse modo, estou implicada/imersa neste trabalho, assim como ele tem potencial de agente nas minhas ações pessoais e profissionais, também criou caminhos-conversas e vivência pesquisante com os intencões de uma pesquisa etnográfica envolvida diretamente com a vida, com os lugares e com as questões sociais e culturais que estão entranhadas na vida dos estudantes, de forma ritualística, que propõem encontros com “antropologia da performance” como sugere Schechner (2006).

E a partir deste processo o problema levantado durante as conversas pesquisantes se fez presente no momento em que os estudantes ocuparam a escola com performance e poéticas visuais, pois mudaram a rotina diária do ambiente escolar e, até mesmo, os professores das outras áreas do conhecimento cederam suas aulas/horários e se envolveram no processo de criações artísticas, alguns participaram das ações, inclusive tomando como instrumento avaliativo. Neste momento o ensino de arte conduziu a ocupação no ambiente e a poética se fez presente. Ao deparar-me com essas ações artísticas, sentir a necessidade de olhar para os processos de criações poéticas realizados na escola, através da etnografia, conforme o destaque dado por Marques (2017) quando afirma que:

Mesmo eu não tendo sido educada nesta vertente da antropologia, que tem o cuidado com a observação das práticas sociais, e sim na área de artes visuais, onde a visão e a visualidade são formas de interpretar e perceber as ações artísticas como práticas sociais, considero a aproximação das duas áreas de conhecimento com diálogos profícuos que contribuem para ampliar e aprofundar as percepções e interpretações sobre este mundo que se tornou cada vez mais visual (MARQUES, 2017, p. 19).

Esta fala deslocou-me como artista-professora, atuante no Centro Cultural Franco Amapaense (CCFA), na Educação Profissional do Ensino Médio em cursos de formação inicial e continuada, a ter um olhar mais atento, curioso e preocupado com as ações sociais que envolvem os estudantes do segundo e terceiro anos do Ensino Médio, como os que fizeram parte desta conversa pesquisante. Busquei caminhos interativos e metodológicos para *fazer-trocar e criar* espaços de vivência entre prática e teoria no ensino de arte, proporcionando interatividade com a comunidade escolar. Percebi que os estudantes criaram formas de viver dentro da escola, de pertencer ao lugar, através da ocupação e dos trabalhos que foram desenvolvidos no ambiente escolar, os quais transformaram o ambiente e trouxeram muitas reflexões artísticas.

Metodologicamente, estou atravessada por uma pesquisa de caráter qualitativo, com olhares etnográficos que dialogam com a antropologia da performance e com “a/r/tografia (*artist-researcher-teacher*), circunscrita no fazer da Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA), que problematiza sobre os saberes inerentes nas relações transfronteiriças da ação do artista,

pesquisador e professor” (DIAS, 2013, p. 23). Esta metodologia caracteriza-se por ser um circuito vivo e em constante processo de construção que envolve compreensões, experiências e representações. Ou seja, quando os “problemas de pesquisa estão imersos nas práticas de artistas, educadores ou artistas-educadores e, portanto, têm o potencial de influenciar essas práticas” (IRWIN, 2013, p. 29). Influenciadas/envolvidas pela a/r/tografia, temos a licença poética para questionar, pesquisar e viver o nosso fazer artístico e a “educação da visualidade” (DIAS e FERNÁNDEZ, 2014, p. 110) na comunidade escolar. Pois,

a/r/tografia é uma forma de representação que privilegia tanto o texto (escrito) quanto a imagem (visual) quando eles se encontram em momento de mestiçagem ou hibridização. A/R/T é uma metáfora para *Artist* (artista), *Research* (pesquisador), *Teacher* (professor) e *graph* (grafia: escrita ou representação). Na a/r/tografia saber, fazer, e realizar se fundem [...]” (DIAS, 2013, p. 25).

E nesta fusão metodológica, re(de)senhei as minhas buscas pesquisantes, tanto no ritual do fazer, quanto no ritual de escrever e apresentar os resíduos das investigações. Tais inquietudes geram e compõem o *Livro de Artista com os resultados das conversas pesquisantes* que se desaguam em poéticas visuais, de forma viva e, ao mesmo tempo, movediça, criando trilhas que me atravessaram na fluidez das viagens que me habitaram e afetaram enquanto performer andarilha entre Macapá e Belém.

A minha conexão com a expressão andarilha está engendradora com as sessenta viagens aérea e quatro fluviais, que realizei entre Amapá e Pará, no ano de 2016, quando vivenciava/estudava as disciplinas ofertadas pelo Programa de Mestrado. Nesse momento, andarilhava pela parte urbana das cidades de mototáxi, ônibus, a pé, Uber e carona dos colegas andarilhos da turma do Curso Prof-Artes. Essas relações foram atravessando-me e alinhavando a pesquisa; não tinha como fugir, pois, as viagens teciam as conversas nos aeroportos com pessoas-livros-sites que visitava pelo celular, enquanto aguardava os voos. E nessa linha de pensamento, a autora Marques (2017) afirma que:

O pesquisador andarilho, que observa e ao mesmo tempo é parte daquela movimentação, se desloca e se infiltra na complexidade e heterogeneidade da cidade, vive os meandros e as estranhezas do cotidiano, que lhe é tão familiar e ao mesmo tempo exótico para sua percepção. Esta condição disposta pela noção de andarilho é o sentido de fazer pesquisa

nos termos de uma etnografia da cidade (AGIER, 2011) que se faz pela experiência localizada, da descoberta e de (re)conhecimento, percebendo movimentações e situações ocorridas no espaço social da cidade como fonte de interações complexas e da diversidade (MARQUES, 2017, p. 38).

Envolvida nessas movimentações nas cidades como performer andarilha (entre)cruzava minha corporeidade com pontos de ônibus num *corre-corre* de pessoas, fugindo da chuva da tarde ou dos assaltos nos (entre) meios das avenidas Nazaré e Magalhães Barata da cidade de Belém, vias que conduziam o meu corpo performático para o prédio do PPGARTES, ao parar para descansar nas bancas de revistas, conversava metaforicamente com Foucault, Galimbert, Didi-huberman, Freud e Friedrich Nietzsche. Destas conversas, *a/r/tografei* as linhas de pensamento sobre corpo, educação, relações dos sujeitos com a sociedade, com as imagens através de uma nova filosofia que desenterra os sentidos e narrativas que estão submersos nas imagens e com os (in)terfícios, que (des)dobravam o meu olhar numa interação (con)tínua com os lugares, numa busca constante em (des)vendar a vida cotidiana por meio dos meus fazeres artísticos.

E nesses entremeios andarilhos, entram no trajeto dos percursos pesquisante, o *café-com ou sem leite-chocolate-capuccino*, que foram cúmplices e companheiros durante as viagens por ar, terra, mar e nas casas que me acolheram nas cidades andarilhadas. Muitas vezes, acordavam-me durante a sonolência da gestação marcando relações diretas e (inter)culturais com essa cansada corporeidade andarilha. Estas relações foram *A/r/tografadas* no meu corpo, agendas, cadernos de anotações, celulares e, ao longo dos caminhos deram corpo as minhas metodologias durante as viagens que, também, as transformaram-se em espaços de investigação e (des)cobertas. E o meu corpo andarilho se fez presente neste processo. A imagem 01 é um registro:

As minhas viagens se transformaram em um estado de (des)locamentos (cons)tantes, havendo segundas e terças-feiras em que eu não sabia se estava acordando em Belém para ir ao PPGARTES, trocar conversas e buscar entranhamentos-escritos-visuais e poéticos, ou em Macapá, preparando as minhas malas para ministrar aulas de teatro e artesanato no CCFA: a minha vida se

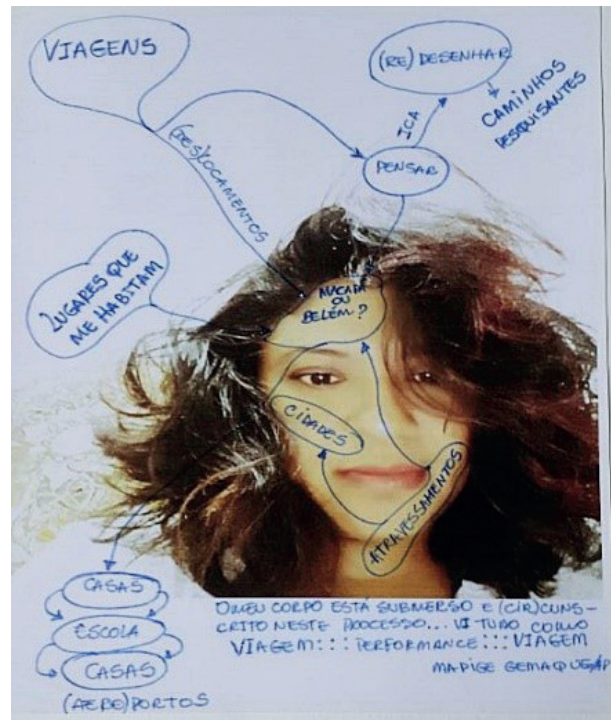


Figura 1 – Foto Performance, que re(de)senha os caminhos pesquisantes, 2017.

Fonte: Mapige⁵ Gemaque - acervo de pesquisa.

transformou num *corre-corre, pra lá e pra cá*, uma performer andarilha na região norte do Brasil.

As *idas e vindas* despertavam e provocavam o meu olhar de performer-professora-pesquisadora. Passei a viver, perceber, sentir e criar afetos com os lugares, acima das nuvens, tendo uma visão movediça e perigosa, já que as turbulências que atingiam a aeronave afetavam a minha corporeidade, minha cria, Rosa Sófia de Àurea Gemaque, pulava em meu corpo-casa-útero, e as contrações habitavam-nos (nos colocavam em contato).

Como numa performance viva, presente no meu corpo andarilho (des)construindo-se, e transformando-se num casulo, ao mesmo tempo em que gerou uma vida e, também, gestou um produto poético para o mestrado. A sensibilidade e a viagem para estes mundos (des)conhecidos afetavam-me, cotidianamente, tanto na pesquisa, quanto na gravidez, transferindo sensações, sintomas, dores, tenções, emoções e sonhos engendrados com a alquimia do universo e, por breves momentos, via-me como uma borboleta cheia de cores, vida e luz que deu vida à Sófia e a este livro de artista. Criando diálogos entre “a arte e a vida; para as vias de mão dupla entre ritual e

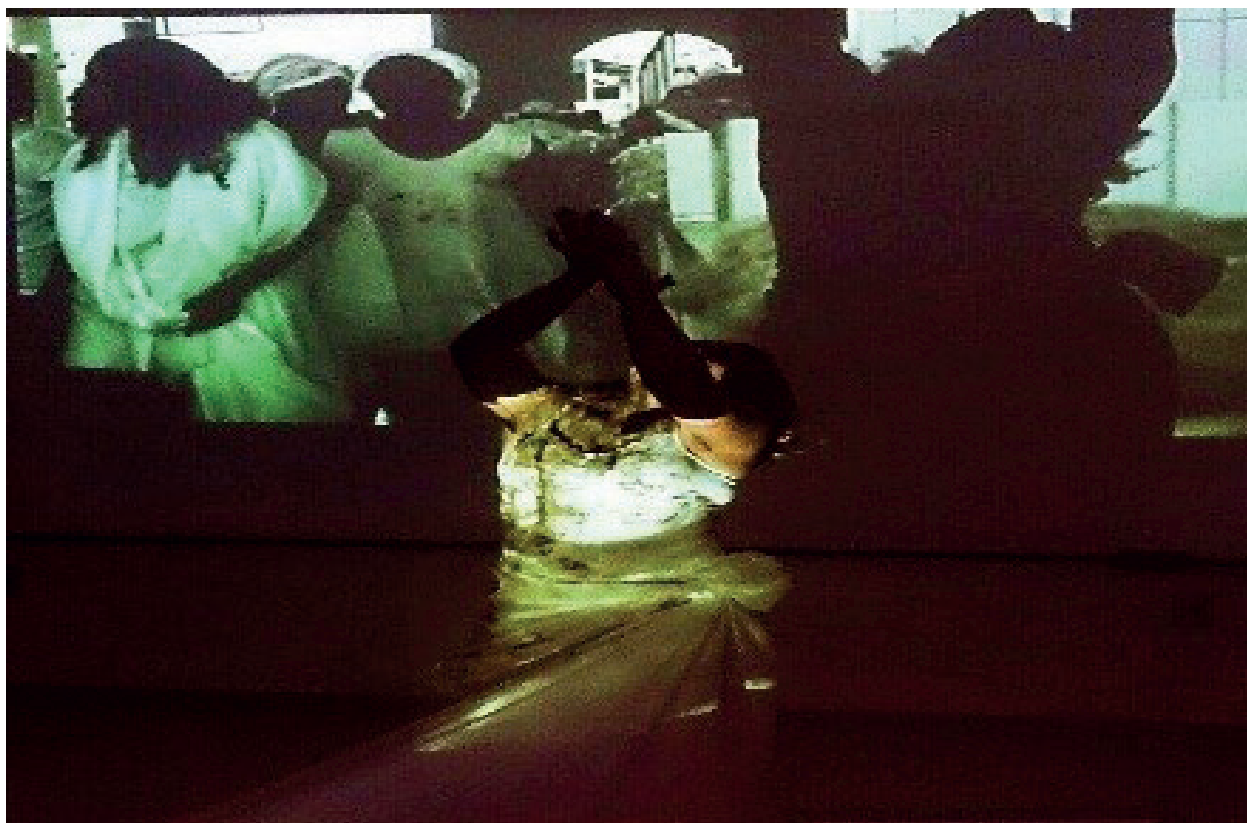


Figura 2 – Registro da performance estante do (in)visível - 02, criando interatividade com o vídeo registro da performance Estante do (in)visível - 01 (2014).
Fonte: Site da UNIFAP⁶.



Figura 3 – MAPIGE faz uma conversa para criar interações e diálogos com estudantes do Ensino Médio, na galeria da UNIFAP (2014).
Fonte: Site da UNIFAP⁷.

performance; para a importância da fugacidade do instante, da presença no aqui agora” (NUNES, 2016, p. 171). Neste momento performático, minha mente também começou a viajar, “criar-pensar” (RANGEL, 2006, p. 02) vários caminhos de percepções sobre as duas cidades e os espaços que as formam ou as (de)formam.

Criando conexão com os atos e processos de criação de forma diferente-inovadora e subjetiva, pois tinha que “re(de)senhar” (RANGEL, 2006, p. 02) os rituais performáticos sensações, curiosidades, provocações, interações de pertencimento entre o meu corpo andarilho e os lugares. Percebi que o Rio Amazonas ligava as cidades e levavam-me para as tramas (in)visíveis que me transmitem leveza, energias e muitas viagens onde o meu corpo se faz presente, criando caminhos entre lugares/ espaços cheios e vazios e, em minhas buscas transformaram-se em sintomas e entranharam-se no meu fazer artístico.

Esse “sintoma representa a realização de dois desejos contrários” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 263), que me impulsionaram a (des)cobrir/(des)vendar estes vazios que também estão cheios e, nas minhas buscas, desaguaram-se na realização do produto artístico. Os sintomas que me afetaram transbordaram e, na ânsia em busca de formas sobre os processos de criações, deram vida ao Livro de Artista que será desvelado no subitem a seguir.

ENTRE CONVERSAS, VIAGENS E OLHARES: PROCESSO CRIATIVO DE UM LIVRO DE ARTISTA (IN)CORPO-AÇÃO

O livro de artista foi produzido com a intenção de criar caminhos metodológicos para trabalhar com arte contemporânea e com processos de criação em performance e poéticas visuais no espaço escolar nas aulas de arte. Ainda hoje, tais fazeres representam um desafio para os artistas-professores, por causar estranhamentos efêmeros ao dialogar diretamente com o cotidiano, tão limítrofe à própria vida do artista/professor/pesquisador. E nessa busca (cons)tante por caminhos metodológicos, percebi que a professora Rosilene Lobato criou um canal entre a performance e a escola, transformando a poética em uma forma de ensino, criando, a partir da performance, deslizamentos de criação. As imagens 02 e 03, são registros dessa interação:

Nessa conversa expressa nos textos visuais, a arte contemporânea parecia um monstro. Aliás, a performance! E a partir deste (entre)cruzamento, passei a pensar num dispositivo que pudesse contribuir com os processos de criações em performance e poética visuais. Como artista-professoras trabalhamos, metodologicamente, com rodas de conversas, num trocadilho, onde as formas de produzir o que somos, provém das interações contínuas com outros, na intenção de que, a partir destas conversas, os estudantes pudessem criar relações com a performance e com as poéticas visuais. Para a artista-professora Lucimar Bello (1995, p. 162), “o conversar (falar escutar) significa que a vida de uma pessoa está inserida na vida de outra pessoa, e os sentimentos próprios de uma outra e de outra são evocados pela linguagem verbal e pelas imagens.” E é por isso que a professora Rosilene Lobato anuncia que:

A ideia de levar professor artista para a escola surgiu a partir da necessidade de se trabalhar a arte contemporânea nas aulas de arte. Foi por isso, que convidei a Mapige, quando à encontrei em sua exposição denominada estante do (in)visível - 02, na Galeria da UNIFAP em 2014 e desde este período a artista é parceira do Projeto de Exposição Submersa. Já que a princípio, é um conteúdo desafiador para o aluno, pelo fato de não ser um conteúdo habitual na sua vivência estudantil, mas a partir do momento que ele conversa com os artistas convidados e faz pesquisas, fundamenta-se, e faz sua proposta de trabalho e, logo encontra uma nova referência em estudar arte contemporânea, por meio da performance, dos vídeos, das instalações, intervenções e desenhos. (LOBATO, 2017).

Envolvida por este desafio, gestei⁸ o *Livro de Artista*, a partir do momento em que senti a necessidade de ter um dispositivo para produzir os processos de criações com estudantes e articular encontros e cafés, guiados por conversas entre a o ensino da arte, a prática artística e a comunidade, durante a execução do projeto de criações poéticas com rituais performáticos na Escola. Já que a pesquisa engendra sujeitos da escola e do bairro nas minhas viagens, conversas, na criação artística e nos atravessamentos.

Passei a pensar e “Re(de)senhar” (RANGEL, 2006, p. 02), tudo que estava submerso na minha “casa-corpo-mundo-cosmo” (RANGEL, 2006, p. 02), performático, já que a casa é o lugar que me abriga, fisicamente, emite-me segurança, proteção e guarda em seu corpo os registros escritos, visuais e audiovisuais dos fazeres artísticos que me habitam

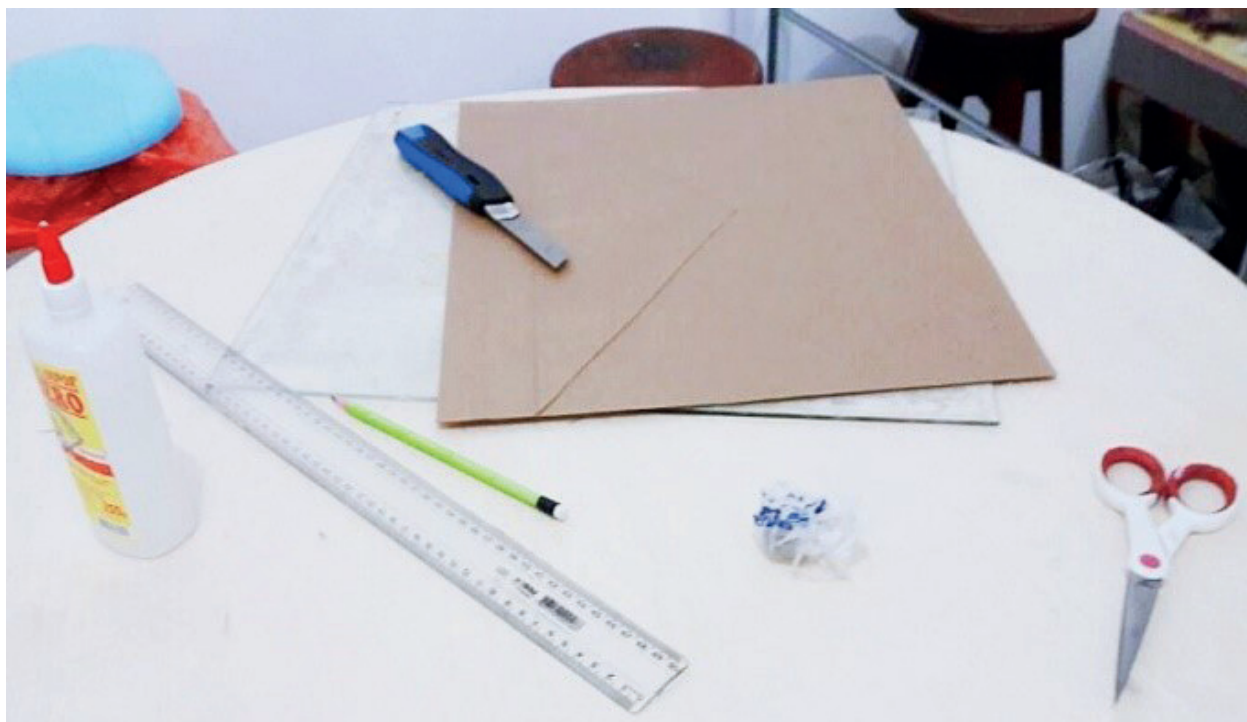


Figura 4 – Rede/processo de criação de um Livro de Artista.
Fonte: Acervo de pesquisa - Mapige Gemaque (2017).



Figura 5 – Livro de Artista.
Fonte: Mapige Gemaque - acervo de pesquisa (2017).

e, deste processo, nasceu um Livro de Artista, que “designa tanto a obra como a categoria artística” (SILVEIRA, 2008, p. 25), em constante (des)locamento “o qual, se constrói a partir da visão totalizadora do seu criador, fortemente ligada aos experimentos” (SILVEIRA, 2008, p. 33) do artista e pode ser industrial ou artesanal como este que foi produzido em forma de “rede da criação que poderá também ser da maior utilidade para professores e estudantes de escolas” (SALLES, 2014, p. 12), tal como foi nesta vivência que realizamos na escola, onde ocorreu a pesquisa. E a imagem 04 é um registro do processo de criação:

Essa imagem operatória faz conexão com o pensamento da autora Sandra Rey, ao afirmar que “uma ideia é uma representação da mente. É um objeto interior que se apoia e se constrói por meio de imagens difusas e oníricas. Uma ideia só existe quando expressa, senão permanece como uma elaboração mental e fugidia” (REY, 2008, p. 70). E foi nessa linha de pensamento defendida pela autora que iniciei a produção do livro, até porque os estudantes precisavam de objetos artísticos reais, e que configurassem em seus corpos caminhos para tecerem as suas poéticas na escola campo. Os estudantes, os professores e as pessoas podem tirar as folhas do livro, colocar da forma que almejem, e reorganizar de acordo com as suas buscas, podem excluir elementos e inserir outros se desejarem.

O livro de artista dá possibilidade de um ensino de arte performático, cria deslocamentos entre ciência, metodologia e que tem como base a a/r/tografia, que me possibilitou (re)inventar as conversas entre o fazer e a teoria. A imagem - 05 registra da estrutura do livro-objeto/livro de artista.

Quando uma estudante me perguntou: como é este livro de artista? Nesse momento, olhei para o livro, em seguida peguei, coloquei sobre a mesa e abri; ao abri-lo, instalei sobre a mesa e começamos a movê-lo para um lado e para o outro. Estávamos manuseando um “livro de artista que chega a ganhar o espaço se confundindo com uma escultura ou instalação, ele é, portanto, um híbrido entre palavra-imagem-objeto” (BASCHIROTTO, 2006, p. 111). Envolvida por esse sintoma híbrido mencionado pela autora, respondi à pergunta da estudante como artista, ou seja, fazendo “uma análise que se instaura a partir do ponto de vista da

criação. O artista está sempre do lado do processo: na criação da obra e na escrita” (REY, 2008, p. 70).

E nesse “apontamento” (REY, 2008, p. 68), sinalizado pela autora, falei para a aluna que o livro era inacabado, estranho, desorganizado, diferente, nem pronto, nem acabado. Apesar de fragmentado, em nenhum momento pensei numa estrutura formal com início, meio e fim. É um objeto que tem um corpo performático movediço, para uns pode despertar (de)estabilidade, para outros é uma forma de viagem artística e de ensino de arte contemporânea. Proporciona várias entradas, gavetas, portas e cria muitos (des)locamentos. Qualquer pessoa pode pegar e manusear como quiser, não tem uma orientação, até porque, não é um livro qualquer, é um Livro de Artista (!) que provoca sensações, experiências, sintomas, entre outras sensações. E seguiu um “processo de criação” em arte re(de)enhado em viagens, sintomas, mesas de café, momentos de conversas/ encontros com estudantes, professores, artistas, pesquisadores, críticos de arte e escritores que sustentam as minhas buscas. E tem mais, o livro não é só escrito! É imagético-simbólico-e-A/R/tográfico. Ora está vazio, ora está cheio! As pessoas podem tirar e colar o seu corpo, é todo (des)locado e (des)colado. Como um sintoma que se “desloca: migra e se metamorfoseia” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 268).

Ainda nessa conversa, uma pessoa perguntou-me como eu viajo nesse livro, ou como eu posso acessar o saber que você produziu neste objeto que não é meramente escrito. É pegando, optando, conversando, criando viagens e tendo outras sensações, referências, formas, hyperlinks que você pode criar sem legenda e o guia do livro será você, ou seja, o próprio leitor. Pois, “não há sensação isolada ou separada - é um estado que começa continuando o anterior e termina se perdendo nos posteriores. Uma imagem evoca, em cada uma das extremidades, uma outra imagem” (SALLES, 2014, p. 67). Aqui a autora promove encontros que, ao mesmo tempo em que são perceptivos, também se fazem criativos e que estão entranhados em nossa corporeidade em imagens que vagueiam pelas lembranças e memórias geradas na alma do ser artista e do espectador e que gestam outras viagens de criações poéticas. Desse (entre)cruzamento viajante entre memória, (des)loco o olhar para a capa do livro de artista, a imagem - 06 expressa as narrativas desse processo:



Figura 6 – Capa do Livro de Artista. Expressa os processos de criações artísticas e as relações com outros artistas.

Fonte: Mapipe Gemaque – acervo da pesquisa (2017).

Aqui, estou submersa em tudo que me afetou! A capa vem das minhas viagens com a artista mexicana Frida Kahlo. Como artista, estou atravessada em tudo que me desloca das ribeiras amazônicas para o mundo. Assim como Frida Kahlo estava entranhada na cultura mexicana e transformou suas dores em cores para viver os seus caminhos artísticos e cotidianos, (des)construí as minhas dores para (re)construí-las neste objeto de arte, para que outras pessoas também possam criar suas viagens, e possam expressar o que desejarem através da poética, assim como Frida Kahlo deixou suas impressões em seu diário, que também, é considerado “livro de artista como um diário, em formato tradicional códex, que ainda imprime o gesto de folhear” (BASCHIROTTO, 2017, p. 108).

Tudo que aprendi nessas conversas, nesses olhares, transformei em imagens, rabiscos, anotações, lembretes, desenhos, croquis, sintomas, trocas, viagens e (des)locamentos! Já que, “a obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso. Há criações em diários, anotações e rascunhos” (SALLES, 2014, p. 37). Para a autora, a criação vem de uma grande rede que me obriga a lançar⁹ pelos quintais do meu corpo poético, para pescar os objetos necessários para a produção do livro de artista que carrega em suas folhas elementos para criações poéticas, com pessoas ditas não artistas, ou seja, estudantes da escola campo.

Nesta conversa, Salles (2014) mostrou-me que a criação poética não tem início, meio e fim, é um processo contínuo em constante (trans)formação, aberto, interativo e “inacabado”! Quando pensamos:

Em criação como processo, já implica movimento e *continuidade*: um tempo contínuo e permanente com rumos vagos. A criação é, sob esse ponto de vista, um projeto que está sempre em estado de construção, suprimindo a necessidade e desejos do artista, sempre em renovação. O sentimento de que aquilo que se procura não é nunca plenamente alcançado leva a uma busca constante que se prolonga, que dura. O tempo da criação está estreitamente relacionado, portanto, ao tempo da configuração do projeto poético (SALLES, 2014, p. 59).

Em minhas buscas por estes *rumos vagos*, percebi que precisava falar para os estudantes sobre os caminhos que percorro para fazer uma performance, e como se dá este processo, já que o ensino de arte, muitas vezes, ainda se pauta em uma linearidade cronológica e temporal da história da arte. Era o momento de tirar esta “máscara” e criar outro (des)locamento poético. Mas, como faço o meu processo? A partir de buscas, viagens, conversas, cafés e encontros com lugares. Diante destes sintomas, comecei a pensar em objetos artísticos que pudessem proporcionar encontros e fazeres com estudantes de forma viva e interativa, para atender as necessidades dos estudantes, nas aulas da Professora Rosilene Lobato e com artistas convidados. Quatro conversas e o roteiro do Richard Schechner eram o norte, e o que ia acontecer a partir delas eu não sabia!

Ainda acorpada/embebecida pelas conversas, levamos para a escola uma forma de roteiro/receita nem pronta, nem acabada, com base nas interações do teórico Richard Schechner (2006), em que onde o autor estrutura uma linha de criação para as experimentações performativas. No roteiro da pesquisa, pensando a escrita também como um ato performativo, busquei estruturar o projeto nesse pensamento: *Leitura, Produção e Execução*. Para viajar, pesquisar temas, lugares, materiais, formas de re(de)senhar as poéticas visuais e (cons)truir diálogos com os artistas.

OS ENTRE MEIOS DAS CONVERSAS POÉTICAS NOS ENCONTROS NA ESCOLA

Iniciamos os encontros com a apresentação do projeto, em seguida, exibimos os registros audiovisuais da quinta Mostra Nacional de Vídeos

e Intervenções performáticas (IP), em 2017, no auditório da escola, através de uma gentileza artística com o Coletivo Camaradas do Crato-CE e Coletivo Psicodélico/AP, e aproveitamos esse momento para envolver os professores e estudantes do terceiro ano do Ensino Médio, pois a Professora Rosi Lobato conseguiu negociar com os docentes os dias e horários de aulas, para desenvolvermos os processos de criações poéticas, ou seja, cederam seu espaço para a vivência realizada pelo ensino de arte no laboratório. As professoras de história, geografia, matemática e língua portuguesa participaram das conversas e tomaram o processo como instrumento avaliativo e vivenciaram alguns momentos. Este (des)locamento vem costurar uma lacuna muito grande que nós temos nas artes visuais, essa imersão entre as áreas de conhecimentos nos proporcionou espaços e vivências, onde a Alessandra, professora de língua portuguesa percebeu que o:

Olhar mais atento do meu aluno, a questão da sensibilização. O trabalho com a sensibilidade, a interpretação sensitiva, muitas vezes esses alunos chegam pra gente de uma realidade muito dura, muito difícil, e a gente não para um momento para ouvi-los. Quais são essas angústias? Quais são essas coisas que as inquietam e a partir desse trabalho ver a movimentação deles em relação a essas inquietudes (ALESSANDRA, 2017).

Essas sensações e percepções criam caminhos e percursos entre as nossas conversas e vão atravessando alunos e professores. Na sequência, a artista convidada Emi Barbosa fez uma conversa sobre arte contemporânea, arte efêmera, performance, vídeo arte e intervenção com base nos estudos que desenvolve sobre as poéticas e no livro *Arte em interação: Manual do Professor do Ensino Médio* (2015), que os estudantes tinham acesso na escola, explorando os temas liberdade e agressividade, a partir da performance Rhythm O (Ritmo O) da performer Marina Abramóvic, na qual a artista expõe uma mesa com vários objetos que poderiam agrandar ou destruir com a intenção de construir diálogos com o público e falar sobre a performance. Ainda nesta conversa, falou sobre os vídeos da mostra (IP), para conceituar intervenção e instalação. Finalizando sua participação com a performance *Música para meus ouvidos*, em que a performer produz sons/ruídos com um garfo sobre um prato. A imagem 07 é um registro desta interação:

Após, a performance, os estudantes aproveitaram para fazer perguntas e tirar dúvidas sobre a



Figura 7 – Performance Música para meus ou(vi)dos, uma interação da performer Emi Barbosa com os estudantes.

Fonte: Mapiqe Gemaque - acervo da pesquisa (2017).

poética apresentada, já que esta cena-poética não era comum no ambiente escolar, nas aulas de arte. É por isso, que a Professora-Artista-Pesquisadora Sandra Rey (2008) pondera que, “na arte contemporânea os limites entre arte e não-arte são fluidos, sendo grande parte das propostas marcada pela ausência de fronteiras entre arte e vida” (REY, 2008, p. 68). E com a intenção de romper as fronteiras e aproximar os estudantes do cotidiano e da vida, tecemos os encontros com performance, registro de vídeo performance, instalação e intervenções, pois a “arte imiscui-se nas mais prosaicas esferas da vida cotidiana” (Idem, p. 68). E através dessa interação, os estudantes desdobraram olhares para as suas vivências com a realidade social, capturando elementos e fatos emblemáticos da sociedade, os quais desvelaram, em forma de poéticas, que foram apresentadas na ocupação da escola.

No segundo encontro, iniciamos os processos com a instalação de uma mesa de café, para criar vínculos, e romper as fronteiras que existiam entre nós. A



Figura 8 e 9 – Instalação: encontro, da artista MAPIGE, para criar conversas poéticas com estudantes.

Fonte: Mapige Gemaque - acervo de pesquisa (2017).

ideia seria diluir as fronteiras que a escola montou entre professores e alunos. Quanto às mesas, vêm das interações realizadas com mesas da performer Marina Abramóvic no primeiro encontro e com um workshop que participei em 2008, com a artista Selma Parreiras-GO que, naquele momento, fazia instalações em mesas com temas diversificados. Lembro de uma mesa que ela apresentou com joias, flores e lingerie.

A performance da Selma percorria pelas (dis) funcionalidades vivenciadas na vida a dois, nesta sociedade machista e preconceituosa, onde o homem fazia os seus devaneios e, para limpar a sua imagem com sua companheira, presenteava-a com os objetos que faziam parte da mesa da Selma naquele momento. Mas, nesses (entre)cruzamentos culturais, a artista ficou envolvida com a nossa cultura, e, também, montou uma mesa com cujas pretas de tacacá pintadas com açaí. Essas ações ficaram na minha memória imagética, ou como fala a autora Sônia Rangel (2006), "(a casa, o quintal e o jardim)" que guardam os meus processos poéticos. Pois, "os registros funcionam como uma memória sensível de possíveis bons encontros para a criação, cuja emoção é reativada nos atos de leitura e releitura [...]" (SALLES, 2014, p. 68).

Não parece uma releitura, é uma imagem que funcionou como elemento de "operação metodológica" (RANGEL, 2006, p. 01) e simbólica, para que criássemos uma interação entre a mesa de café que instalei no laboratório móvel da escola, com

as mesas/formas de se tomar café nas casas dos estudantes. Foi uma forma de conhecê-los, a partir deles ou de elementos que temos em comum, para criar as nossas conversas e processos de criações. Parafraçando o teórico Michel Maffesoli (2014), tudo se partilha: comer, garimpar, descobrir, jogar conversa fora para (re)criar caminhos e formas de se fazer conversas poéticas. E a imagem 08 é um registro dessa ação-interativa entre memória cultura e arte:

Somos uma grande tribo, e ao nos imbricarmos com os outros, vamos hibridizando as nossas sensações e emoções. Das mesas de café, tecemos conversas com os estudantes, sobre os vídeos exibidos no primeiro encontro, e tomamos como elemento operatório para o ato de conversar, a imagem *sentido*? Capturada do vídeo performance do artista Joéser Alvares-RO, em que o artista pinta um quadro dentro do rio, com água do rio e depois pula no rio e mergulha seu corpo, deixando para os espectadores a imagem com a palavra *sentido*?

O texto visual apresenta a imagem do vídeo que afetou e atravessou os estudantes movendo-os a criarem uma imagem operatória no quadro do laboratório móvel da escola que:

operou articulando ação-imagem-sensação-intuição, não necessariamente nesta ordem. Do ponto de vista da abordagem filosófica, inspiro-me no que defende Maffesoli em sua sociologia compreensiva, isto significa colocar-se dentro, em processo, em contato, sem pré-modelo a ser comprovado, sem um pré-conceito, numa atitude



Figura 10 – registro da performance Sentido?
Do Performer Joéser Alves–RO, 2017.
Fonte: Rosi Loba Instagram (2017).

de reconhecer o que emerge ou se configura como fluxos do pensamento encarnado nas ações, princípios da criação (RANGEL, 2006, p. 01).

Nessa conexão com a imagem operatória, mencionada pela autora, entre fluxos e processos de criações os estudantes imprimiram e expressaram os sintomas que ficaram entranhados em suas corporeidades, memórias, espaços de vivência e criação poética, através de um desenho com palavras que direcionaram a escolha da poética, que foi produzida por cada grupo que participou dos cafés e conversas artísticas no laboratório móvel, e a imagem - 10 é mais um registro.

Nesta fase da pesquisa, fui surpreendida pelos estudantes, não estava esperando esse desenho com palavras do ritual cotidiano da vida hibridizada, com palavras próprias da arte contemporânea. Tínhamos apenas uma imagem: sentidos? E a partir dela os estudantes criaram vários sintomas que vagueiam entre as nossas viagens e conversas pela arte, talvez, tenha sido por essa, (con)taminação poética que a estudante do terceiro ano do Ensino Médio, Maria Inês, fala que:

Essa forma de ensino, ela estimulou a interação dos alunos na sala de aula, e ela estimulou também a

forma de aprendizado, por exemplo as instalações, elas mostram uma nova reflexão por vários ângulos da arte contemporânea e, isso com certeza influencia e mostra a importância da arte na sociedade para o indivíduo na sociedade (INÊS, 2017).

Logo, (des)loquei essa conversa para o Livro de Artista, pois a estudante falou que a arte contemporânea interage, é diferente, desorganizada e mostra vários ângulos? “Pesquei” esses sintomas, desse processo de análises feito pelos estudantes. Até porque, “o sintoma se desloca: migra e se metamorfoseia” (DIDI–HUBERMAN, 2013, p. 267), e parece com o livro que apresenta vários sintomas e muitas viagens para construir poéticas visuais.

A partir do das experiências desenvolvidas no terceiro encontro na escola, convido para tecermos viagens poéticas, a partir das quatro conversas que estão no Livro de Artista. As conversas foram instaladas no meio da sala/laboratório móvel, junto com outros objetos que atuaram como “instrumento operatório” para que os alunos fizessem trânsitos com a sua memória, através de lembranças de pessoas, lugares–feridas–dores–emoções–afetos–rodas–grupos, e cada grupo podia viajar e manusear o livro para escolher a conversa/ritual performático que desejava fazer a partir das orientações impressas no livro.

Nestas conversas, os estudantes tomaram como ponto de partida o olhar, e neste momento, uma estudante me falou, “nós conseguimos enxergar as coisas no outro, e para outro, mas em nós, não!” (Conversa de campo, 2017). Entranhei–me nesta conversa e falei para os alunos vamos (des)locar o nosso olhar para a nossa memória, o que você via na infância, e o que você não consegue mais ver no “aqui agora”? Já que, “para schechner, rituais são memórias coletivas codificadas em ações, ou seja, acrescento, em performances. A princípio, não faria sentido separar ritual, memória, arte e as contextualizações nas quais se expressam” (NUNES, 2016, p. 1250). E a partir da instigação os estudantes começaram a experimentar.

Viajaram nas tramas da infância interagindo com objetos que caminhavam entre os rituais das brincadeiras e dos objetos culturais, já que a “palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (RANGEL, 2006, p. 02). E desse (entre)cruzamento trouxeram ainda os momentos da infância quando viviam com



Figura 11 – registro da interação dos estudantes com o vídeo performance.

Fonte: Mapige Gemaque - Acervo de Pesquisa (2017).

seus avós nos quintais, ou terrenos plantando, regando, limpando e colhendo frutos. Falaram que não ligavam para o espelho quando crianças, porque a aparência não importava, mas agora ela (a aparência) faz com eles criem estes trânsitos e é uma forma de se conhecer.

O paneiro é um elemento típico das pessoas que moram nas ribeiras amazônica. Quando entrou em cena, os estudantes externaram saudades – lágrimas vítreas e emoções – quando uma estudante lembrou de seu pai que fora assassinado durante uma saída para pescar: “quando eu era criança, eu tinha o meu pai e agora não tenho, éramos felizes, tínhamos casa e agora não temos nem onde morar, a outra família dele tomou tudo que nós tínhamos” (conversas de campo, 2017). Além de trabalhar com as sensações, também criavam os autorretratos de suas realidades instigados pela conversa - 02.

Outra aluna falou que não se olhava no espelho porque tinha uns quilos a mais e os seus colegas eram preconceituosos e a rechaçavam, mas agora essas questões já foram superadas. Houve um grupo que criou uma roda, onde cada um segurava um espelho para o outro se vê, a ideia foi falar de si através da imagem que viam no espelho do outro. As conversas além de criarem (des)locamentos artísticos, aproximaram os estudantes de suas vidas e realidades cotidianas.

Nestas conversas, crio (des)locamentos viajantes entre o vazio e os espaços das casas dos estudantes, através de diálogos com o autor Manuel de Barros. Estes vazios que fazem parte do livro e entram nas conversas foram sinalizados por um crítico de arte e, a partir deste interpelamento sobre os vazios

que se entranham nos meus fazeres, busquei compreender e criar sentidos nas conversas, por meio dos espaços vazios. Será mesmo que são vazios? Após as conversas com os estudantes, eles falaram que nem tudo que está entre o vazio e o cheio configuram-se nestes conceitos. Houve grupos que falaram das suas emoções, sentimentos, amores e memórias contextualizando o vazio. Outros fizeram narrativas de espaços que expressam o vazio, tais como: os motéis que sinalizam o cheio, através das luzes vermelhas e o vazio pelas luzes verdes. Mas, eles sempre vão estar cheios de objetos, embora as luzes verdes estejam acionadas. E assim, teceram as conversas e deram forma aos seus processos poéticos articulando sentidos e caminhos de criações. Ainda nessa conexão, os estudantes criam interações com a conversa-04.

Deste atravessamento, passamos para a conversa de número quatro, que nos fala que a casa de uma pessoa diz mais sobre ela, do que ela mesma! Aqui, tanto eu, quanto os estudantes, passamos a deslocar os nossos olhares para os espaços das nossas casas, e nos encontramos em alguns. Da entrada da minha casa, desloquei para a escola a mesa, da cozinha, um fogão com botijão com gás, uma cafeteira e alimentos para instalar as mesas de “café (con)versantes” em nossos processos de criações na escola. Durante as conversas percebemos que as mesas e o ato de comer e conversar nos aproximavam. Nos encontramos também, através de objetos simbólicos que carregam as nossas lembranças, as nossas crenças. Dentre estes, mencionamos o filtro dos sonhos, as mandalas, as xícaras ou canecas de estimação, os bichos de pelúcia, os mobilhes, as fotografias e as formas de receber as pessoas com café, um ritual cotidiano que acontece diariamente nas ribeiras amazônicas, lembro como se fosse hoje, a minha avó servindo café para as visitas na ilha do Marajó, em Chaves/PA.

OS RITUAIS/PROCESSOS CRIATIVOS PRODUZIDOS PELOS ESTUDANTES

Nesse momento, os estudantes expressam, através das poéticas, as provocações-inquietudes e pesquisas que realizaram durante os encontros, conversas e cafés realizados na escola. Desvelando como resultado desses processos performance, intervenção, instalação e desenhos, na exposição Submersa¹⁰ em 29 de setembro de 2017. Passando a ser autores das obras que executaram.



Figura 12 - Registro da performance: Quebra de Padrões.

Fonte: Mapige Gemaque – acervo de pesquisa (2017).

Na imagem acima, os estudantes–autores trazem uma performance instalativa com o título: *Quebra de padrões*, que foi pensada durante os encontros com o livro *grapefruit: de instruções e desenhos* de Yoko Ono. Em nosso café, durante as conversas, fui interpelada por uma estudante deste grupo da seguinte forma: quem disse que quero tomar café de manhã, eu quero almoçar, e tomar café à tarde, vou fazer uma performance instalativa com este tema, os padrões me inquietam (conversa de campo, 2017). Já a imagem 12 traz uma mesa com a instalação: *Ribeirinhos*.

Essa instalação foi construída a partir dos (entre) cruzamentos dos estudantes com as ribeiras amazônicas e com os diálogos com as mesas da artista Selma Parreira–GO. Os trabalhos foram construídos a partir das relações dos estudantes com a sociedade, uma vez que estão inseridos nela e fazem parte de suas ações sociais e culturais. De acordo com NUNES (2016):

Performance é uma construção mental e física, na qual eu entro, frente a uma plateia, em tempo e lugar específicos. E aí que a performance realmente acontece; ela é baseada em valores de energia. É

muito importante que o público esteja presente; eu não poderia fazê-la secretamente. Nem eu teria a energia para fazê-la. Para mim, é crucial que a energia venha realmente do produto e se traduza através de mim - eu a filtro e a deixo de ir de volta para a plateia. Quanto maior o público, melhor a performance, porque há mais energia com a qual eu posso trabalhar. Não se trata apenas de emoções. (...) você tem que estar aqui e agora, cem por cento. Se você não está, o público é como um cão: ele sente a insegurança. Então, ele simplesmente o abandona (NUNES, 2016, p. 190–191).

De acordo com o autor, os trabalhos apresentados pelos estudantes, expressam os elementos da poética performática e dos temas/fatos que os inquietam nesta sociedade em que “o tribalismo é um fenômeno cultural” (MAFFESOLI, 2014), e os atravessam na contemporaneidade, uma vez que cada pessoa procura às 10 horas tomar café às 15 horas almoçar”, e assim o fez através da sua tribo e cria as suas formas de vivências nos lugares. Talvez, tenha sido por isso que a estudante retrucou na conversa de campo que “preferia almoçar às 10 horas e tomar café às 15 horas”, em sua performance.

Outro trabalho com tema pertinente–efêmero e visceral, escolhido pelos estudantes–autores foi à



Figura 13 - Instalação: Ribeirinhos.
Fonte: Mapige Gemaque - acervo de pesquisa (2017).

instalação: *denuncie! Abuso infantil é crime e pode está perto de você.* Os alunos instalaram os objetos no corredor da escola sobre abuso–violência infantil com imagens fotográficas contendo textos de alerta, bonecos, bonecas, ursos e sapatinhos de bebê cobertos com sangue de esmalte vermelho, e algumas fitas atando as mãos, as bocas e os olhos, ações que expressam a submissão, pois a maioria destes casos acontece dentro de nossas casas. Quando vi esta obra, o meu corpo perdeu a mobilidade e senti uma dor (atra)vessando o meu corpo performático, e logo sai correndo atrás de minha cria. O trabalho era efêmero, visceral e cruel. A imagem 13 é um registro da instalação.

A instalação apresentou a simbologia do abuso–violência–infantil. O objeto ficou exposto no corredor da escola, dando à composição múltiplas possibilidades metafóricas de viagens e interações. Logo, desloquei-me em direção ao grupo e perguntei, porque haviam trabalhado com o tema em questão e, uma estudante falou: “é algo que me inquieta, acompanho as matérias jornalísticas¹¹ da cidade e só neste ano de 2017, quase 400 crianças foram abusadas, isso é um caos social,

os responsáveis devem pagar por este crime, professora.” Ao visitar o site, tomei conhecimento desse mal que circula em torno da infância de uma criança e, deixa sintomas que perduram por um bom tempo na vida das vítimas. Ainda bem que arte problematiza esta questão, enfrenta e denúncia.

Ainda nesse ritual, os estudantes–autores, realizaram muitos trabalhos, dentre eles *performances sobre inquietudes, incertezas e dúvidas acerca da morte*, em que fazem uma relação direta com os estranhamentos da arte contemporânea; *performance: TV R.V*, onde os estudantes–autores falam dos trânsitos e tramas dos mundos da televisão, como ela se encorpa nas pessoas e as influenciam; *performance: quem sou eu?* Que abordava questões sobre a crise existencial e a depressão, algo forte e pertinente nessa sociedade que excluí, discrimina e anula; *performance: meus heróis morreram de overdose ou foram assinados!* Os estudantes levantavam questionamentos sobre a simbologia da vida cotidiana interligada com a vida de artista famoso e com as químicas; *performance instalativa: silêncio*, aqui, um estudante com especialidade audiovisual



Figura 14 - Instalação denuncie.
Fonte: Mapige Gemaque - acervo de pesquisa (2017).

expressa a sua necessidade de incluir-se e comunicar-se com seus colegas. Para mais, foram realizados em torno de vinte e cinco trabalhos poéticos e em minhas análises, foram trabalhos de artistas, feito por estudantes para o corpo do ensino de arte, e para visitá-los, os interessados terão que acessar Livro de Artista que funcionou como dispositivo para as criações, enquanto processo pesquisante. Infelizmente, não temos espaço para falarmos de todos os trabalhos, mas foram magníficos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS FINS-E-AFINS "INACABADOS" DAS CONVERSAS POÉTICAS

Este artigo, fruto da pesquisa de mestrado em artes, buscou criar espaços de processos de criações poéticas dentro da escola através de conversas, cafés, viagens, deslocamentos, atravessamentos para compreender e fazer performance, instalação artística, intervenção e desenho no (Entre)cruzamento do ensino de arte. Sem dúvida, foi um desafio trabalhar com arte contemporânea nas aulas de Arte e ter como resultado a ocupação A/R/tográfica da visualidade da escola, através da poética produzida pelos estudantes-autores de suas próprias obras. Mesmo diante das provocações, dos estranhamentos e das complexidades da experiência e das viagens, foi possível trazer para o público escolar a vivência poética presente nas narrativas/imagéticas/poéticas produzidas pelos

alunos - autores conectados durante a vivência artística nas interfaces da escola, imprimindo nos trabalhos desenvolvidos suas marcas identitárias sobre corpo/memória/poética/cidade/escola e atravessamentos.

Não conseguindo criar um espaço fixo, realizamos as experiências num espaço móvel, transitório, deslocado e cheio de sintomas para criar outras conversas. A professora de Arte Rosi Lobato negociou espaço e tempo com a escola e com seus colegas para ganharmos tempo. Alguns professores se envolveram nas ações e ficaram embebecidos pelos (des)locamentos que a arte contemporânea pode fazer no espaço da escola. Afinal, a arte contemporânea fala da vida e, durante o trabalho, foi possível criar estes trânsitos entre arte, memória, processos e lugares. De fato, esta vivência afetou a escola! E como produto destas interações temos um livro de artista com conversas para professores e pessoas interessadas em "viajar", um filme com a narrativa do processo, um roteiro com caminhos de criações e os registros das nossas vivências poéticas.

A ideia de viagem surge das minhas viagens como performer andarilha, já que é preciso viajar para (des)cobrir e, para ir além do que se busca, e do ser andarilho a partir do contato com a autora Silvia Marques (2017), ao descrever-se como pesquisadora andarilha. Espero que os processos aqui experimentados possam contribuir com artistas-professores-pesquisadores, tanto nos processos de criações artísticas, quanto nos espaços do ensino de arte. E finalmente, o trabalho está aberto a novas (con)tinuidades! Quem desejar, pode utilizar os materiais como processo de criações em poéticas no espaço do ensino de artes visuais.

NOTAS

1. Faço isso nos meus textos quando uso expressões/palavras poéticas referentes aos processos de criações em arte, separando-as com hífen, barra e parênteses baseada nas propostas de Rangel (2006) e na pesquisa A/r/tográfica que permite essa licença poética ao professor artista que constrói sentidos sobre a sua prática no espaço da escola.
2. Expressão linguística usada no Amapá para referir-se aos habitantes ribeirinhos da floresta amazônica.
3. Arte/educadora, atuante na Escola Estadual Raimunda Virgolino. Vale ressaltar que, tanto a

professora, quanto as demais pessoas envolvidas neste trabalho autorizaram as suas identificações pela utilização de seus nomes e sobrenomes.

4. Do encontro com a performer MAPIGE, surge um convite e um deslizamento poético da galeria para a escola, tinha como objeto/dispositivo de criação com os estudantes a minha poética, que saiu dessa galeria e atravessou o muro da Escola Estadual Raimunda Virgolino no Bairro das Pedrinhas na cidade de Macapá, como material didático nas aulas da arte/educadora Rosilene Lobato. Lembrando uma arte fora da galeria, de Bia Medeiros do Coletivo Corpos Informáticos (2009), que me proporcionou a realizar um projeto de conversas poéticas, em artes visuais, envolvendo arte e política, performance e ritual, uma vez que utilizei como dispositivo a performance na escola, tendo como dimensão os atravessamentos entre a escola e as cidades, através da criação de um espaço de vivência poética móvel que estruturamos com a Rosilene Lobato no laboratório da escola e nas salas de aula. Mas, durante os primeiros encontros (con) versantes com estudantes, percebi que os mesmos foram afetados como espectadores e criaram sensações, impressões e conceitos durante as ações performáticas que foram propostas. Expressavam medo, estranhamentos, gritos, risos e correrias.

5. (MAPIGE) são as sílabas do meu nome e sobrenome que formam o meu nome artístico.

6. Disponível em: <http://www.unifap.br/estudantes-de-escola-publica-visitam-exposicao-da-galeria-de-artes-da-unifap/>. Acesso em: set. 2017.

7. Idem.

8. Um trocadilho entre a gravidez e o processo de criação artística.

9. Uma forma de pescar com redes, nas ribeiras amazônicas (pesquisa de campo/vivenciada na ilha do Marajó-PA).

10. É o nome de um projeto de exposição de arte contemporânea realizado pela professora Rosi Lobato na escola campo. E foi pensando para criar este atravessamento entre artista-professor e os estudantes no ato de conhecer, fazer e vivenciar arte contemporânea.

11. Em 2017, um total de 398 crianças sofrem abuso sexual no Amapá. Esse dado é apenas o

registrado nos atendimentos feitos pela polícia Técnico-Científica (Politec), segundo a qual a maior parte das vítimas são meninas entre 7 e 11 anos de idade. O número fica ainda mais alarmante quando se expõe o principal lugar onde os crimes acontecem, que é dentro da própria casa das vítimas. Disponível em: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/quase-400-casos-de-abuso-sexual-infantil-foram-registrados-no-amapa-em-2017.ghtml>. Acesso em: jan. 2018.

REFERÊNCIAS

AZAMBUJA, Diego; MARTINS, Fernando Aquino; MEDEIROS, Maria Beatriz de. **CORPOS INFORMÁTICOS. Arte, Cidade, Composição.** 2006-2009. Brasília: Ed. Pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2009.

BASCHIROTTI, Viviane. Livro de artista: palavra-imagem-objeto. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 6, n. 11, ano 6, julho de 2016, p. 101 - 112.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org). **Escritos de Artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006.

DIAS, Belidson. A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Org.) **Pesquisa Educacional Baseada em Arte:** a/r/tografia. Santa Maria: Edufsm, 2013, p. 6-12.

FERNÁNDEZ, Tatiana e DIAS, Belidson. Pedagogias Culturais nas entre viradas: eventos visuais & Artístico (Org.). MARTINS, Raimundo e a Pr. Irene. **Pedagogias Culturais.** Santa Maria: Edufsm, 2014, p.101-137.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia:** Saberes Necessários a prática educativa. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

IRWIN, Rita L. "A/r/tografia: uma introdução". In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Org.) **Pesquisa Educacional Baseada em Arte:** a/r/tografia. Santa Maria: Edufsm, 2013, p. 13-23.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das Tribos:** O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Tradução Maria de Lourdes Menezes; apresentação e revisão técnica Luiz Felipe Baêta Neves. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

MARQUES, Silvia. **Cidade Atelier:** Poéticas e ações Artísticas na Amazônia. Coleção Gapuia - Sociologia em Pesquisas & Teses. Ed. da Universidade Federal do Amapá, 2017.

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais.** Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário.** São Paulo: Papirus, 2005.

NUNES, Roberson. **Haikay e Performance:** Imagens Poéticas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance?" In: **Performance studies:** na introducción, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28–51. Disponível em: http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf. Acesso em: nov. 2017.

OLIVEIRA, Cassandra. **Oficina:** Introdução ao Documentário. Apostila da oficina realizada no 1º Seminário de Audiovisual. Amapá, 2011.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes de Criação:** Construção da obra de arte. 2ª ed. Horizonte: Ed. São Paulo, 2006.

REY, Sandra. 10 Apontamentos sobre Arte Contemporânea e Pesquisa. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**, v. 7, n1, 2008. – Brasília: Editora PPG – Arte UnB, 2008.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada:** da ternura à injúria na construção do livro de artista, 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/2pwn4/pdf/silveira-9788538603900.pdf>. Acessado em: set. 2017.

DEPOIMENTOS

LOBATO, Rosilene. **Depoimento.** Depoimento concedida a Mapige Gemaque. Macapá/AP, 2017.

INÊS, Maria. **Depoimento.** Depoimento concedida a Mapige Gemaque. Macapá/AP, 2017.

ALESSANDRA. **Depoimento.** Depoimento concedida a Mapige Gemaque. Macapá/AP, 2017.

SOBRE A AUTORA

Mestra em Artes pela UFPA; especialista em Artes Visuais Cultura e Criação pelo SENAC-AP; licenciada em Artes Visuais pela UNIFAP. É Professor(a)rtista na empresa GEA/AP lotada no Centro Cultural Franco Amapaense e desenvolve pesquisas e experimentos po(é)ticos em performance e arte contemporânea na Amazônia, através do Coletivo Psicodélico/AP. E-mail: mapigemapige@gmail.com

REFLEXÕES SOBRE O ENSINO DE ARTES/MÚSICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA NO ATUAL CENÁRIO

Lucian José de Souza Costa
UEPA
Áureo Déo DeFreitas Júnior
UFPA

Resumo

Este trabalho é um recorte de pesquisa de mestrado que teve como objetivo investigar como ocorre a formação inicial e continuada dos professores de Artes/música na Educação Básica na Use 11. Neste recorte apresentamos o ensino de artes/música no atual contexto de algumas escolas da região metropolitana de Belém. Esta pesquisa desenvolve-se por meio de um estudo bibliográfico e de um estudo de caso. A metodologia aplicada parte de um levantamento bibliográfico preliminar sobre os assuntos, envolvendo o tema desta pesquisa, realizado em fontes infográficas, posteriormente, foi feita a leitura dos textos, com base nas orientações de Severino (2007), e o método escolhido foi o Estudo de Caso. Os resultados permitem verificar que os profissionais da área de Artes, com habilitação no ensino de Música, são direcionados após sua formação acadêmica a 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.

Palavras-chave:

Educação básica; Ensino de música; Artes/música.

INTRODUÇÃO

A Arte é um importante trabalho educativo, pois procura, através das tendências individuais, amadurecer a formação do gosto, estimular a inteligência e contribuir para a formação da personalidade do indivíduo, sem ter como preocupação única e mais importante a formação de artistas. No seu trabalho criador, o indivíduo utiliza e aperfeiçoa processos que desenvolvem a percepção, a imaginação, a observação e o raciocínio. No processo de criação, ele pesquisa a própria emoção, liberta-se da tensão, ajusta-se, organiza pensamentos, sentimentos, sensações e forma hábitos de trabalho.

Abstract

This work is an excerpt of a master's research that aimed to research how the initial and continuing training of Arts / music teachers in Basic Education in Use occurs 11. In this excerpt we present the teaching of arts / music in the current context of some schools in the city. metropolitan area of Belém. This research is published through a bibliographic study and a case study. The applied methodology of a preliminary bibliographic survey on the subjects, involving the theme of this research, carried out in infographic sources, was subsequently read through the texts, based on the guidelines of Severino (2007), and the method chosen was the Study of Case. The results allowed to verify that the professionals of the area of Arts, with qualification in the teaching of music, are directed after their academic formation to classes to the elementary and high school, being that in the formation course there is not a clear vision of what can really be expected in the field.

Keywords:

Basic education; Music teaching; Arts/music.

Na proposta geral dos Parâmetros Curriculares Nacionais, a Arte tem uma função tão importante quanto a dos outros conhecimentos no processo de ensino e aprendizagem. A área de Arte está relacionada com as demais áreas e tem suas especificidades. A educação em arte propicia o desenvolvimento do pensamento artístico e da percepção estética, que caracterizam um modo próprio de ordenar e dar sentido à experiência humana: o aluno desenvolve sua sensibilidade, percepção e imaginação, tanto ao realizar formas artísticas quanto na ação de apreciar e conhecer as formas produzidas por ele e pelos colegas, pela natureza e nas diferentes culturas (BRASIL, 1997, p. 19).

Ana Mae Barbosa (2003) menciona que é também por meio da Arte que a pessoa desenvolve a

percepção e a imaginação, aprende a realidade do meio ambiente, desenvolve a capacidade crítica, permitindo ao indivíduo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade, que foi analisada.

Para Zagonel (2008, p. 38), “o ensino da arte não se encerra na escola, nem com relação aos conhecimentos, nem quanto às habilidades adquiridas. Ele deve ser forte e profundo o suficiente para que o leve para sua vida toda [...]”. Cunha (2010, p. 91) discorre que desenvolver o pensamento criativo passou a ser uma meta prioritária na preparação para o futuro, visto que os conhecimentos adquiridos hoje podem não valer nada amanhã.

Podem-se destacar as políticas públicas e de que maneira tem contribuído na organização de políticas do ensino da arte escolar para atuar na educação básica, bem como as políticas para a formação de professores em arte para atuar na educação básica (Art. 22). A educação básica tem por finalidades desenvolver o educando, assegurar-lhe a formação comum indispensável para o exercício da cidadania e fornecer-lhe meios para progredir no trabalho e em estudos posteriores (BRASIL, 2017, p. 17).

Com a Lei n. 9.394/96, Arte é considerada disciplina obrigatória na educação básica: “o ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (art. 26, §2o). Já no inciso § 2º a Lei de Diretrizes e Bases descreve a seguinte norma: o ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica.

Também alude-se ao fato de que os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), elaborados pelo Ministério da Educação como propostas pedagógicas, também não contribuem para uma definição concreta sobre como a música deve ser trabalhada em sala de aula e não definem se o professor de arte deve ter uma formação geral, com o conhecimento das várias linguagens artísticas, ou se deve ser especializado em uma só modalidade (teatro, dança, música ou artes visuais), conforme comentam Penna (2004) e Arroyo (2004). A tudo isso se soma a defasagem cultural em que vivemos, dificultando uma compreensão para um ensino da arte eficaz e global (FUCCI AMATO, 2006, p. 154).

Neste sentido, é quase inevitável falar de Educação Básica sem falar do Ensino Superior,

em especial dos Cursos de Licenciatura. [...], mas ambas, Educação Básica e Educação Superior estão imbricadas e comprometidas mutuamente (NUNES, 2006, p. 02).

O ensino de artes na educação básica abrange outras linguagens que se constituem como disciplinas, a saber: § 6o As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2o deste artigo. (BRASIL, 2017, p.19). Cada uma das linguagens está prevista em lei o que assegura que o professor de artes, não apenas ministrará sua linguagem de formação, mas abrangerá as outras linguagens de forma a conciliar o que está regulamentado nas leis de Diretrizes e Bases.

A arte na educação básica não tem por finalidade a formação de artistas, e sim a apreciação e o pleno conhecimento do fazer, e do pensar dentro de uma sociedade elementos constitutivos não só de paisagens, mais de sons, e do próprio olhar cotidiano. A partir desse contexto, constata-se que:

Com relação aos conteúdos, orienta-se o ensino da área de modo a acolher a diversidade do repertório cultural que a criança traz para a escola, a trabalhar com os produtos da comunidade na qual a escola está inserida e também que se introduzam informações da produção social a partir de critérios de seleção adequados à participação do estudante na sociedade como cidadão informado (BRASIL, 1997, p. 37).

Além deste fragmento pautado pelos PCN, podemos observar o envolvimento dos alunos com a disciplina de Artes a partir de seu contexto local, regional e até mesmo nacional. O ato de criar tem por sua vez sua particularidade, no que olham no que ouvem e no que sentem a respeito de mundo, tudo parte de uma perspectiva mais próxima de suas vivências em sociedade, observa-se:

Além disso, a arte nem sempre se apresenta no cotidiano como obra de arte. Mas pode ser observada na forma dos objetos, no arranjo de vitrines, na música dos puxadores de rede, nas ladainhas entoadas por tapeceiras tradicionais, na dança de rua executada por meninos e meninas, nos pregões de vendedores, nos jardins, na vestimenta, etc. O incentivo à curiosidade pela manifestação artística de diferentes culturas, por suas crenças, usos e costumes, pode despertar no aluno o interesse por valores diferentes dos seus, promovendo o respeito e o reconhecimento dessas distinções; ressalta-se assim a pertinência intrínseca de cada grupo e de seu conjunto de valores, possibilitando ao aluno

reconhecer em si e valorizar no outro a capacidade artística de manifestar-se na diversidade (BRASIL, 1997, p. 37).

O ensino de arte na educação básica tem seus desafios. Um deles diz respeito a polivalência. O ensino era vinculado apenas há um professor que tinha que dominar as demais linguagens. Tudo parte de que as próprias instituições de ensino em seus cursos de formação faziam menção à uma arte “centralizada” vinculada ao profissional polivalente, em que o mesmo não tinha a perspectiva e o olhar sobre as outras linguagens. Por exemplo, vale ressaltar:

A complexidade que se gerou a partir da Lei 9394/96, parece evidente. Então as Políticas Públicas no ensino da arte para a Educação Básica, trazem uma problemática de ordem conceitual e estrutural. Para alguns superou-se a Polivalência, para outros ela está latente, não só na Escola Básica, mas ainda em alguns Cursos de Licenciatura do Ensino Superior, que ainda estão em fase de transição na sua adequação a legislação atual, entretanto isto está tencionando ideias, práticas e posições (NUNES, 2006, p. 02).

Nesse caso, percebemos no contexto atual cursos superiores com formação específica em dança, teatro, artes visuais e música. Estes profissionais atuantes no mercado vão se deparar com esta situação incoerente à sua formação, pois o professor de Arte pode ser qualquer um desses mencionados anteriormente, e não deveriam ter por obrigação o conhecimento de outras linguagens voltando-se novamente para polivalência, mas sim aplicar o conhecimento específico da sua formação de origem.

Observa-se, no seguinte fragmento abaixo, a concordância do termo professor polivalente *versus* professor de uma linguagem específica no que diz respeito ao cenário atual da educação básica:

Mesmo que em alguns pontos o Ensino de Arte tenha avançado, ainda é muito forte a polivalência na Educação Básica, e, é possível afirmar, através de dados de pesquisa, que o Ensino de Arte em sua nomenclatura na Lei de Diretrizes Nacional atual, avançou porque denomina conceitualmente como disciplina e não como atividade, entretanto a sua nomenclatura e concepção parece que não ultrapassou o espírito da Polivalência, sendo que na prática, sistematiza, não a interdisciplinaridade, mas a polivalência do professor que ainda na maioria das escolas esta atuando com um ensino polivalente, em que o professor é levado a assumir o ensino das Artes Visuais, da Música, do Teatro e da Dança e num período de cinquenta minutos

por semana, ou máximo duas aulas de cinquenta minutos e agora assumindo as quatro linguagens da arte, na escola (NUNES, 2006, p. 02).

Para que o ensino de Arte na educação básica seja gradativo e principalmente organizado de forma que os alunos compreendam cada linguagem, faz-se necessário que os cursos de formação de nível superior em consonância com as políticas públicas em vigor tracem metas para educação básica vinculada ao ensino de artes, para que cada profissional assuma sua “identidade” na sua linguagem de formação e evite ministrar aulas de outras linguagens que comprometem seu processo acadêmico e profissional.

Atualmente o ensino de Artes Visuais, Música, Teatro e Dança, precisa ser revisitado tendo como parâmetro a realidade da práxis do ensino desses conhecimentos específicos nas escolas e no ensino superior também. Isto porque ao criar novos Cursos de Licenciatura, implanta-se em Arte/Educação onde em 4 anos forma, ainda que argumentam que não, o professor polivalente, com um mínimo de formação dos conhecimentos de cada linguagem da arte, argumentando que o acadêmico precisa dessa formação pois a escola exige deste futuro professor, que atue nas quatro linguagens da arte destacadas pela Lei 9394/96(1996) (NUNES, 2006, p. 05).

Dentro de uma perspectiva de avaliação, no ensino de artes para a educação básica, os parâmetros curriculares nacionais propõem conteúdos específicos e sugestões de avaliações para cada linguagem da Arte. Além disso, os PCN de Arte são meios de consulta que podem nortear o trabalho do professor, servindo como um suporte para a reflexão, que pode possibilitar mudanças qualitativas na ação do professor em sala de aula.

Neste sentido, a linguagem desta pesquisa é o ensino de Arte/música que se propõe observar e comparar meios de articulação desta linguagem do professor ao aluno. Enquanto não mudar a estrutura pedagógica das escolas isso continuará a ser um problema.

A RELAÇÃO ENTRE ESCOLAS ESPECIALIZADAS E ESCOLAS DE EDUCAÇÃO BÁSICA

O ensino de música tem papel fundamental na sociedade, esteve e está presente nos dias atuais. A música é uma forte ligação em contextos mais específicos como as escolas especializadas, os famosos conservatórios de música. No que se

refere à educação musical no contexto do ensino regular, possui importância no aspecto de ensino. Muitos professores tiveram suas vivências musicais em escolas especializadas na sua maioria.

O texto discorre primeiramente sobre o ensino da música em escolas especializadas e, em seguida, o ensino de música em escolas de educação básica. Existe uma relação proximal entre os dois contextos de ensino, pois professor da educação básica que ensina Arte com formação específica em música, possivelmente tem seu estudo pautado em conservatórios ou escola de música especializada e posteriormente apresenta aspectos desses lugares em sala de aula na educação básica. A trajetória da educação musical perpassa por várias épocas e períodos, encontrando aspectos e concepções de formação inicial e continuada de professores de artes/música no contexto amazônico.

O que hoje chamamos de Artes antes era educação artística, tendo outras linguagens envolvidas, como a: Dança, Teatro e Artes visuais, mas, para o nosso foco da pesquisa, colocamos em pauta o ensino de Artes/música como forma de estabelecer um direcionamento para o processo investigativo por meio de acervos e memórias de educação em Belém do Pará.

Sendo assim, todo caminho construído, remonta por meio de acervos e memórias de outros períodos presentes na sociedade paraense, mas que influenciaram no futuro, implicando numa formação de qualidade dos professores de artes/Música, dando continuidade em seu trajeto profissional.

Os caminhos dessa educação que implicam no processo de formação continuada, vão desde a educação de forma ampla no contexto paraense, passando pela educação musical especificamente e chegando ao ensino das artes dentro de sala de aula.

A LEGISLAÇÃO E SUAS IMPLICAÇÕES NO CURRÍCULO DA ARTE

A respeito de políticas públicas no campo das artes, tem se visado muito a educação básica de forma a expandir o ensino e seu direcionamento na perspectiva de praticar o contexto escolar. Isso implica na aceitação não apenas de conteúdo, mas de um novo pensar a respeito das artes. Neste caso, se tem discutido as leis, e principalmente o que compete à Lei de Diretrizes e base (LDB).

A legislação alterou seus artigos e incisos no que compete ao campo das linguagens artísticas. Tal mudança afeta o ensino fundamental e médio. Traz implicações para as artes, fazendo com que os professores tenham novas habilidades e tentem se adaptar ao padrão descrito.

Para isso, compete o entendimento acerca de tais mudanças e propostas, bem como do conhecimento das alterações na LDB e sobre o BNCC. Neste item abordamos a relevância da legislação e suas implicações tanto na disciplina de arte como ao professor.

A BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR DE ARTE/MÚSICA

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2018, p. 07) é um documento de caráter normativo que define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica, de modo que tenham assegurados seus direitos de aprendizagem e desenvolvimento, em conformidade com o que preceitua o Plano Nacional de Educação (PNE).

Este documento normativo aplica-se exclusivamente à educação escolar, tal como definido no § 1º do Artigo 1º da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB, Lei nº 9.394/1996), e está orientado pelos princípios éticos, políticos e estéticos que visam à formação humana integral e à construção de uma sociedade justa, democrática e inclusiva, como fundamentado nas Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica (DCN).

No Ensino Fundamental, o componente curricular Arte, está centrado nas seguintes linguagens: as Artes visuais, a Dança, a Música e o Teatro. Essas linguagens articulam saberes referentes a produtos e fenômenos artísticos e envolvem as práticas de criar, ler, produzir, construir, exteriorizar e refletir sobre formas artísticas. A sensibilidade, a intuição, o pensamento, as emoções e as subjetividades se manifestam como formas de expressão no processo de aprendizagem em Arte (BNCC, 2018, p. 07).

No que concerne ao ensino da música, o conteúdo se concentra na área de “Linguagens, Códigos e suas Tecnologias” (BRASIL, 2011) integrando-se

à esta área como disciplina de arte, considerada importante, pois “o ensino das artes é entendido como conhecimento organizado e sistematizado que propicia aos educandos a criação e a recriação dos saberes artísticos e culturais” (BRASIL, 2016, p. 517).

Sendo assim, ao garantir o direito ao aluno de receber ensino de música na escola, como conteúdo obrigatório, mas não exclusivo como prevê a Lei Nº 11769/2008, ainda se inscreve o conteúdo de música integrado à disciplina de arte, como área do conhecimento importante por compor a área “Linguagens, Códigos e suas Tecnologias” (BRASIL, 2011). A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) propõe:

A Música é uma expressão humana que se materializa por meio dos sons, que ganham forma, sentido e significado nas interações sociais, sendo resultado de saberes e valores diversos estabelecidos no âmbito de cada cultura. A ampliação e a produção dos conhecimentos musicais passam pela percepção, experimentação, reprodução, manipulação e criação de materiais sonoros diversos, dos mais próximos aos mais distantes da cultura musical do estudante. Na Educação Básica, o processo de formação musical garante ao sujeito o direito de vivenciar música de diferentes maneiras, de modo inter-relacionado à diversidade, desenvolvendo saberes musicais fundamentais para sua inserção e participação crítica e ativa na sociedade. Como forma artística, a música tem potencial para promover o trabalho interdisciplinar, seja com os demais componentes da Arte, seja com outros componentes e áreas do currículo escolar (BRASIL, 2016, p. 522).

Nesta perspectiva, o ensino de música por intermédio do novo padrão que é a BNCC, proporciona dentro da disciplina de Arte o contato do aluno por meio de seu contexto e prática, elementos da linguagem, materialidade, notação, registro musical e processos de criação. O professor é um professor propositivo que pesquisa e compartilha com alunos e busca “novos saberes” que nos nutrem em projetos no ensino e aprendizagem de Arte.

A proposição pedagógica trazida pela BNCC para arte é um convite a alunos e professores para que acessem conhecimentos e experiências com a Arte por muitos meios e situações, em um tempo e cultura repletos de possibilidades sonoras, visuais, audiovisuais e gestuais, tendo como palco o espaço da escola.

Socializando esse “novo tempo” dentro do campo da Arte, vejamos abaixo o quadro demonstrativo

na unidade da música, no qual se pode visualizar o ano/faixa, unidade temática: Música, objetos de conhecimento e habilidades. A partir disso, o professor pode atender esta demanda e fazer adaptações em seus conteúdos e utilização de materiais para então atender esta Base Comum Curricular.

DIÁLOGOS E REFLEXÕES A RESPEITO DA DISCIPLINA DE ARTES/MÚSICA EM SALA DE AULA

Cada aluno tem seu grau de dificuldade, e acaba não assimilando o processo de aprendizagem do conteúdo explicado pelo professor em sala de aula. Toda disciplina tem sua forma de avaliar o aluno e seu desempenho para obtenção de nota em cada bimestre. Tanto o processo de aprendizagem, como de avaliação estão ligados à forma como o professor de música alcança seus alunos e propõe a disciplina.

De acordo com Souza (2000, p. 17), “a tarefa básica da música na educação é fazer contato, promover experiências com possibilidades de expressão musical e introduzir os conteúdos e as diversas funções da música na sociedade, sob as condições atuais e históricas”. O professor é o mediador entre conteúdo e aluno, de que forma esse aluno vai receber este conteúdo e como o professor fará para expor de forma objetiva e que o aluno entenda. Cada detalhe no processo de aprendizagem a na forma de avaliar vai sendo construído em sala de aula ao longo dos estudos.

Referindo-se ao processo de aprendizagem, na sala de aula há vários meios de praticar a música, pois há um passo-a-passo na maneira como o professor aplica o conteúdo, a saber: primeiro o professor escolhe o conteúdo na linguagem musical que, por exemplo, pode ser sobre ritmo e explica de forma teórica sobre o assunto, além de adicionar conhecimento acerca de pulso e andamento. Após esse momento, podem ser feitas atividades rítmicas com as cartelas Kodaly e criação de células rítmicas com figuras musicais recortadas e no final deste processo apresentar uma música que envolva essa aprendizagem.

Tratando-se de avaliação, o professor tem “liberdade” em optar pela prova objetiva. Por exemplo, pode ser feita em dupla ou quarteto para trabalhar a percepção rítmica de cada aluno e observar se cada um adquiriu conhecimento com

COMPONENTE	ANO/FAIXA	UNIDADES TEMÁTICAS	OBJETOS DE CONHECIMENTO	HABILIDADES
ARTE	6º; 7º; 8º; 9º	Música	Contextos e práticas	(EF69AR16) Analisar criticamente, por meio da apreciação musical, usos e funções da música em seus contextos de produção e circulação, relacionando as práticas musicais às diferentes dimensões da vida social, cultural, política, histórica, econômica, estética e ética.
ARTE	6º; 7º; 8º; 9º	Música	Contextos e práticas	(EF69AR17) Explorar e analisar, criticamente, diferentes meios e equipamentos culturais de circulação da música e do conhecimento musical.
ARTE	6º; 7º; 8º; 9º	Música	Contextos e práticas	(EF69AR18) Reconhecer e apreciar o papel de músicos e grupos de música brasileiros e estrangeiros que contribuíram para o desenvolvimento de formas e gêneros musicais.
ARTE	6º; 7º; 8º; 9º	Música	Contextos e práticas	(EF69AR19) Identificar e analisar diferentes estilos musicais, contextualizando-os no tempo e no espaço, de modo a aprimorar a capacidade de apreciação da estética musical.
ARTE	6º; 7º; 8º; 9º	Música	Elementos da linguagem	(EF69AR20) Explorar e analisar elementos constitutivos da música (altura, intensidade, timbre, melodia, ritmo etc.), por meio de recursos tecnológicos (games e plataformas digitais), jogos, canções e práticas diversas de composição/criação, execução e apreciação musicais.
ARTE	6º; 7º; 8º; 9º	Música	Materialidades	(EF69AR21) Explorar e analisar fontes e materiais sonoros em práticas de composição/criação, execução e apreciação musical, reconhecendo timbres e características de instrumentos musicais diversos.

Quadro 1 – Quadro demonstrativo da disciplina de Artes para educação básica no ensino fundamental maior na unidade temática da Música. Fonte: <http://download.basenacionalcomum.mec.gov.br/>

COMPONENTE	ANO/FAIXA	UNIDADES TEMÁTICAS	OBJETOS DE CONHECIMENTO	HABILIDADES
ARTE	6º; 7º; 8º; 9º	Música	Notação e registro musical	(EF69AR22) Explorar e identificar diferentes formas de registro musical (notação musical tradicional, partituras criativas e procedimentos da música contemporânea), bem como procedimentos e técnicas de registro em áudio e audiovisual.
ARTE	6º; 7º; 8º; 9º	Música	Processos de criação	(EF69AR23) Explorar e criar improvisações, composições, arranjos, jingles, trilhas sonoras, entre outros, utilizando vozes, sons corporais e/ou instrumentos acústicos ou eletrônicos, convencionais ou não convencionais, expressando ideias musicais de maneira individual, coletiva e colaborativa.

Quadro 1 – Continuação do quadro demonstrativo da disciplina de Artes para educação básica no ensino fundamental maior na unidade temática da Música. Fonte: <http://download.basenacionalcomum.mec.gov.br/>

o assunto proposto. A avaliação do bimestre neste caso pode ser uma prova objetiva, na qual a dupla ou quarteto responde perguntas relacionadas ao assunto, depois executava o ritmo na cartela Podal e, por último, cria uma célula rítmica com quatro figuras para então executar.

É importante a construção da avaliação em sala de aula mediante o processo de aprendizagem, pois o aluno fará aquilo que viu, ouviu, e entendeu em sala de aula. O professor, peça fundamental no processo de aprendizagem, dá o caminho de acesso ao conhecimento até então não conhecido pelo aluno. A partir do momento que o aluno começa assimilar a teoria e prática, consegue fazer sozinho o seu ritmo e o associa a outros ritmos ouvidos por ele no cotidiano.

A finalidade do ensino de música na escola, principalmente no ensino fundamental, não é a de transmitir uma técnica particular, mas sim de desenvolver no aluno o gosto pela música e a aptidão para captar a linguagem musical e expressar-se através dela, além de possibilitar o acesso do educando ao patrimônio musical que a humanidade vem construindo (CHIQUETO; ARALDI, 2009, p. 06).

Dentro do âmbito escolar, torna-se imprescindível o uso de práticas sociais principalmente em disciplinas que agregam valores e oportunizam a vivência em grupo, como é o caso das artes. Neste sentido, a linguagem da música traz diversas possibilidades para o aluno expandir seu conhecimento e seu olhar sobre o mundo. Quando se entende que uma disciplina não precisa apenas passar um conteúdo, mas viver uma prática social, os alunos praticam e se acostumam-se, no dia-a-dia, a perceber as coisas de uma outra maneira.

A ideia de se ter musicalização na educação básica é para que cada aluno entenda o sentido e o valor da música em sociedade, não é para formar músicos ou muito menos instrumentistas, mas trazer a prática do cotidiano de forma avaliativa e que entendam o conteúdo de forma objetiva, sem pensar em apenas no fazer prova teórica ou decorar um assunto. Além de levar a musicalização para sala de aula, vem aliado a tudo isso, a forma de avaliação feita pelo educador musical mediante a construção de aprendizagem da turma ao longo das aulas. É importante ressaltar que o ensino

aprendizagem conduzido pelo professor deve ser o mais objetivo e de fácil entendimento para que o aluno consiga chegar à compreensão do assunto, além de propiciar prazer pela disciplina.

Deste modo, a disciplina de artes/música que tem um professor habilitado em música cumpre seu papel de educação musical levando para sala de aula novas propostas de aprendizagem na música aos alunos. Com essa avaliação, muitos alunos aprimoraram a escuta musical e percepção rítmica sem mesmo saberem que possuíam essa prática, mas, pela disciplina, encontraram novos meios de serem avaliados.

É importante dentro da disciplina de artes/música o olhar do professor em relação à aprendizagem e sua avaliação tornando o aluno sensível a música e mostrando novas práticas musicais presentes em seu cotidiano. Depende de cada educador musical em sua qualificação e no preparo de aulas que enriqueçam sua trajetória escolar. Conclui-se que é importante buscar novos meios de avaliar os alunos não apenas em provas teóricas, mas em provas objetivas que mostram o papel fundamental de cada aluno tanto em sala de aula como em sociedade.

RELAÇÃO DO PROFESSOR DA EDUCAÇÃO BÁSICA COM ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO

No que tange à formação continuada, a LDB define no inciso III, do art. 63, que as instituições formativas deverão manter “programas de formação continuada para os profissionais de educação dos diversos níveis”, além de estabelecer no inciso II, art. 67, “que os sistemas de ensino deverão promover aperfeiçoamento profissional continuado, inclusive com licenciamento periódico remunerado para esse fim”. Tal perspectiva amplia o alcance da formação continuada, incluindo os cursos de pós-graduação em nível de mestrado e doutorado.

A partir deste exposto, torna-se relevante a formação do professor da educação básica à nível de mestrado e doutorado. A Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior (CAPES) publica em 10 de janeiro de 2018 o programa de Mestrados Profissionais para Professores da Educação Básica (PROEB), para qualificação de professores da Rede Pública de Educação Básica – Proibi tem por objetivo a formação continuada *stricto sensu* dos professores

em exercício na rede pública de educação básica, em conformidade com a política do Ministério da Educação – MEC, mediante apoio às instituições de ensino superior (IES) ou rede de instituições associadas do País, responsáveis pela implantação e execução de cursos com áreas de concentração e temáticas vinculadas diretamente à melhoria da Educação Básica.

O apoio da CAPES dar-se-á mediante a concessão de bolsas e fomento aos cursos de Mestrado Profissional do proíbe, nas modalidades presencial e a distância, no âmbito do Sistema Universidade Aberta do Brasil – UAB, da seguinte forma:

Objetivos: O PROEB tem como finalidade a melhoria da qualidade do ensino nas escolas da Educação Básica Pública Brasileira, à medida que: Promove a formação continuada de professores das redes públicas de educação, no nível de pós-graduação *stricto sensu*, nas áreas da Educação Básica Brasileira; Institui uma rede nacional para oferta de programas de mestrados profissionais promovidos por instituições de ensino superior públicas brasileiras de notória tradição na área de formação de professores e que sejam partícipes do Sistema Universidade Aberta do Brasil; Valoriza as experiências advindas da prática do professor ao mesmo tempo que colabora, através dos trabalhos realizados, para o desenvolvimento de materiais e estratégias didáticas que ensejam a melhoria do desempenho de aprendizagem dos alunos; Cria uma rede de reflexão sobre a realidade do Ensino Básico Público Brasileiro apontando perspectivas de mudanças e respostas aos problemas do cotidiano da escola e da sociedade (FUNDAÇÃO CAPES, 2018).

A relação que se criou neste momento foi a formação continuada de professores de artes da educação básica e que sejam do quadro efetivo para a qualificação de seu crescimento profissional, desta maneira, o incentivo ao processo de aprendizagem será intensificado dando oportunidade de continuidade na carreira do magistério.

Projeto do Curso: O curso tem uma estrutura semi-presencial com a oferta de duas disciplinas de fundamentação à distância, quatro disciplinas obrigatórias (incluindo a realização de trabalho de conclusão orientado de forma presencial) e duas optativas. Para participar do Prof-Artes os candidatos deverão ser docentes concursados na Educação Básica (Ensino Fundamental e Ensino Médio), portadores de diploma de nível superior reconhecidos pelo MEC em qualquer área do conhecimento, e devem estar ministrando aulas de artes (Artes Cênicas, Artes Visuais e Música) em Instituições Escolares Públicas. Os candidatos deverão manter sua atividade na escola durante o Mestrado Profissional (UDESC CEART, 2018).

A CAPES, por meio do ProEB, tem parceria com algumas universidades do país proporcionando esta proposta de formação continuada. A Universidade Federal do Pará criou o PROF-ARTES, programa de Mestrado Profissional (Stricto sensu) em Artes com área de concentração em Ensino de Artes, reconhecido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) do Ministério da Educação. Este curso é oferecido em formato semipresencial com obrigatoriedade de assistência às aulas nos Campi.

Algumas das Instituições de Ensino Superior Associadas neste programa são: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Universidade de Brasília (UnB); Universidade Federal do Ceará (UFC); Universidade Federal da Bahia (UFBA); Universidade Federal do Maranhão (UFMA); Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Universidade Federal do Pará (UFPA); Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Com este incentivo, cabe aos professores participarem desse processo de aprendizagem, apesar de ter um processo seletivo, não impede que professores de artes de qualquer linguagem participem. A função principal é tornar comum a todos o ensino aprendizagem de sala de aula e a partir do processo criativo dentro da escola torne-se em pesquisas científicas.

Sendo assim, a relação da formação continuada com os programas de pós-graduação são caminhos para o professor de artes se qualificarem e interagir com sua prática de sala de aula. A presente pesquisa traz essa relação, esse processo, que é gerado na formação inicial e permanece constante à vida toda mediante o estímulo do profissional da área.

METODOLOGIA DA PESQUISA

Esta pesquisa desenvolve-se 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 fontes; (f) leitura do material; (g) fichamento; (h) organização lógica do assunto; e (i) redação do texto (GIL, 2008, p. 59–60).

Nesta pesquisa, desenvolvem-se somente algumas dessas etapas, visto que abrange também investigação em campo. O levantamento bibliográfico preliminar sobre os assuntos envolvendo o tema desta pesquisa realizou-se em fontes infográficas, das quais se destacam o *site* da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM). Buscaram-se artigos nas revistas e anais da ABEM, bem como outras revistas científicas de cunho relevante para a pesquisa. Realizou-se a seleção dos artigos a partir da leitura dos respectivos resumos e palavras-chave.

Posteriormente, foi feita a leitura dos textos, com base nas orientações de Severino (2007): 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.

O método escolhido foi o Estudo de Caso, o qual, segundo Trivinos (1987), é “uma categoria de pesquisa cujo objetivo é uma unidade que se analisa profundamente” (p. 133). Esse método consiste no estudo de um único caso, o qual pode ser o estudo de “uma pessoa, mas também o de um grupo, de uma comunidade, de um meio ou então fará referência a um acontecimento especial” (LAVILLE; DIONE, 1999, p. 155). Conforme afirmam os mesmos autores, o estudo de caso permite ao pesquisador, no decorrer da pesquisa, adaptar seu instrumento para compreender com maior clareza o caso investigado.

Para Yin (2001, p. 09), 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme tem sido discutido e analisado por estudiosos da área, os professores de música na

atualidade precisam de uma formação consistente que possibilite a eles atuarem de forma contextualizada com as perspectivas da área de educação musical e com a realidade dos múltiplos espaços de ensino e aprendizagem da música.

As Universidades podem pensar em uma conexão com a educação básica, não apenas por estágios ou programas de docência, mais pelo processo formativo do professor desde sua entrada na graduação. Sua vivência musical vai ter uma influência bastante participativa no seu processo de formação durante o período da graduação. Um dos grandes desafios ligados aos processos formativos de professores está associado à aproximação entre escola e universidade, de modo a promover comunidades colaborativas, envolvendo professores da escola e professores da universidade.

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.

Considerando a proposta desta pesquisa e seu problema de estudo, pudemos observar que não há uma resolução definitiva para os questionamentos, porém, tivemos uma amostra relevante para contribuição no campo das artes no que diz respeito à formação inicial e continuada.

Diante da proposta da pesquisa e de seus objetivos, observamos que no âmbito da educação básica e com a pesquisa realizada obteve-se uma amostra reduzida, porém relevante para à área da educação musical. Os objetivos foram cumpridos no que resultou em reflexões que trazem inquietações e ao mesmo tempo contribuições.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae (Org.) **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2003.

BNCC na prática. **Equipe educacional da Editora**. São Paulo: FTD, 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. **Compromisso todos pela educação**. Brasília: MEC, 2007. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/diretrizes_compromisso.pdf>. Acesso em: jun. 2007.

BRASIL. Presidência da República. **Lei nº 11.274, de 06 de fevereiro de 2006**. Altera a redação dos Arts. 29, 30, 32 e 87 da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, dispondo sobre a duração de 9 (nove) anos para o ensino fundamental, com matrícula obrigatória a partir dos 6 (seis) anos de idade. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11274.htm>. Acesso em: mar. 2007.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte**. Brasília: MEC/ SEF, 2011.

Brasil. **Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica**. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. Conselho Nacional da Educação. Secretária de Educação Básica. Diretoria de Currículos e Educação Integral. - Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013.

BRASIL, **Base Nacional Comum Curricular: Proposta preliminar, segunda versão revista**. Brasília: MEC, CONSED, 2016.

BRASIL. **Presidência da República. Lei nº9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/LEIS/L9394.htm. Acesso em 01 de abril de 2018.

CHIQUETO, Marcia Rosane; ARALDI, Juciane. **Música na educação básica: uma experiência com sons alternativos**. Plano de desenvolvimento da escola: 2008/2009.

CUNHA, Nylse Helena Silva. **Brinquedoteca. Um mergulho no brincar**. Aquariana, 2010.

FUCCIAMATO, Rita de Cássia. **Breve retrospectiva histórica e desafios do ensino de música na educação básica brasileira**. In: Revista Opus, vol. 12, 2006, p. 144-166.

FUNDAÇÃO CAPES. CAPES, 2018. Mestrados profissionais para professores da educação básica

- PROERB. Disponível em: <https://www.capes.gov.br/pt/educacao-a-distancia/proerb>. Acesso em: mai. 2019.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2008.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber**. Belo Horizonte: UFMG, 1999. 340 p.

NUNES, Ana Luiza Ruschel. O ensino de arte na educação básica. In: XVI ConFAEB. **Anais...** Ouro Preto/MG, 2006, p.1-16.

SOUZA, Jusamara. (org). **Música, cotidiano e educação**. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

TRIVINOS, A. W. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Atlas, 1987.

UDESC CEART. **Universidade do Estado de Santa Catarina**, 2018. PROF-ARTES Mestrado Profissional em Artes. Disponível em: <https://www.udesc.br/ceart/profartes/projetodocurso>. Acesso em: mai. 2019.

ZAGONEL, Bernadete. **Metodologia do ensino de artes: Arte na Educação Escolar**. Curitiba: Ibpex, 2008.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso: Planejamento e métodos I**. Porto Alegre: Bookman, 2001.

Doutorado (Ph.D.) em Educação Musical pela Universidade da Carolina do Sul (Columbia, 2005). Atualmente é professor do Instituto de Ciências da Arte da UFPA (ICA), onde ensina no âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) e da Escola Técnica de Música (EMUFPA). Na extensão universitária, coordena a Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (OVA) e o Programa Cordas da Amazônia (PCA). Na pesquisa, coordena o Grupo de Pesquisa Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem (GP-TDDA). E-mail: aureo_freitas@yahoo.com

SOBRE OS AUTORES

Lucian José de Souza Costa é professor substituto na Universidade do Estado do Pará (UEPA/Licenciatura em Música) e professor de arte/música na Secretaria de Educação do Pará (Seduc). Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES/UFPA). Tem experiência na área de Artes e Educação, com ênfase em educação musical e etnomusicologia. É integrante do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Pará (LabEtno/UFPA) e do Grupo de Pesquisa Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem (GP-TDDA/UFPA). E-mail: luciancosta51@yahoo.com.br

Áureo Déo DeFreitas Júnior possui Graduação em Violoncello Performance pela Universidade do Missouri (Columbia, 1989), Mestrado em Violoncello Performance pela Universidade do Estado da Luisiana (Baton Rouge, 1992), e

O MÚLTIPLO COMO ARGUMENTO POÉTICO EM PROCESSOS CRIATIVOS

THE MULTIPLE AS A POETIC ARGUMENT IN CREATIVE PROCESSES

Marcillene Ladeira
UNIPAC

Resumo

O texto circunstancia o recorte de uma fundamentação teórico-prática na qual a palavra-imagem *múltiplo* é instaurada como um dos argumentos poéticos empregado nas obras autorais da artista-pesquisadora Marcillene Ladeira. Como metodologia, utiliza-se o *mergulho histórico*, tendo, neste transcurso, a gravura como ponto de partida - pois a esta linguagem, conforme consenso à falta de pesquisadores, originalmente reserva tal conceituação -, bem como *a investidura sobre estratégias contemporâneas de criação*, enfatizando, especialmente, a imagem figurativa, artistas e obras. Sustenta-se que o múltiplo - entendido enquanto possibilidade de reprodução "numa espécie de linha de montagem" - permitiu estabelecer diálogos profícuos de pensamento. Em uma leitura de aproximação com a Pop, mas em envergadura diferenciada, as obras em discurso transitam do imaginário do consumo para o pós-consumo, cuja poética se sustenta por três conceitos operacionais: "liquidez", "respeito a natureza" e "transitoriedade" enquanto seres viventes. As relações dialógicas estabelecidas no lugar da exposição também são evidenciadas como estratégia pessoal de produção e singularidade deste fazer, sobre a égide da interfase: múltiplo-lugar-poética.

Palavras-chave:

Gravura; Múltiplo; Poéticas Contemporâneas.

INTRODUÇÃO

O que é múltiplo? Quais são as suas relações históricas no contexto artístico? Na contemporaneidade, como foi efetivado sua legitimidade enquanto argumento poético? De que modo utilizo este estatuto no meu fazer? Eis o

Abstract

The text provides a clip of a theoretical-practical foundation in which the multiple word-image has established as one of the poetic arguments used in the authorial works of the artist-researcher Marcillene Ladeira. By methodology, the historical diving is used, to take this course, the engrave as a starting point - because this language, according to a consensus with abundance of researchers, originally reserves this concept -, as well as the investiture on contemporary strategies of creation, emphasizing especially the figurative image, artists and works. It has maintained the multiple - understood as the possibility of reproduction "in an assembly line type" - allowed establishing a fruitful dialogue of thinking. In a reading of rapprochement with Pop, but in a different wingspan, the discourse works move from the imaginary of consumption to post-consumption, whose poetics is supported by three key operational concepts: "liquidity", "respect for nature" and "transience" as living beings. The dialogical relations established in the place of the exhibition are also evidenced like a personal production strategy and singularity of this doing, under the aegis of the interphase: multiple-place-poetics.

Keywords:

Engraving; Multiple; Contemporary Poetics.

propósito deste estudo - ao artista-pesquisador, para além das técnicas plásticas que utiliza, está a essência dos conceitos que opera.

Ao seguir esta via de interesse e desbravamento, o presente artigo progride com a referida estrutura: elementos "pré" e "pós-textuais", "introdução"

(como aqui vem se inscrevendo), “desenvolvimento” e “considerações finais”. O desenvolvimento, em seu bojo, está constituído de três grandes tópicos: a) a gravura e o múltiplo; b) o múltiplo como conceituação contemporânea; c) o múltiplo nas relações dialógicas no lugar da exposição.

O primeiro título (A gravura e o múltiplo) inicia-se com a explicação quanto a terminologia da palavra “múltiplo”, passando-se a um mergulho histórico através dos tempos e, tendo, neste transcurso, a gravura como ponto de partida daquele - linguagem que, conforme consenso à farta de pesquisadores, originalmente reserva tal conceituação. Entende-se que fazer correspondências da produção autoral, numa consciência histórica aos fatos precedentes, de certo é uma maneira de fundamentar remodelações ao sistema teórico; e mais do que isto, é captar *insights* promissores quanto a adoção da plasticidade da(s) obra(s) em percurso. Trata-se, então, de adentrar em um espaço, parafraseando Rosane Preciosa - professora da disciplina “Tópicos em Artes, Cultura e Linguagens VIII”, referente ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cultura e Linguagem, do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, MG (PPGACL/IAD/UFJF), à qual este texto está vinculado - de “polinização de ideias”. (PRECIOSA, 2019, p. 02).

Em outras palavras, não um posto “coagulado”, aprisionado em modelos pré-fabricados de nossa trajetória escolástica. Ou, absorvendo-me ainda mais de recursos linguísticos, de modo a exprimir um duplo sentido das palavras - “função emotiva” - assenta-se: um lugar de ideias reprodutivas - *múltiplos* sem alma. Já expressara Adriana Varejão em entrevista realizada a ela em 2010, em virtude de sua exposição “Entre Carnes e Mares”: “tenho uma visão otimista da História como algo em constante transformação e que o passado precisa estar se alimentando do presente e não ao contrário”. A renomada artista brasileira ainda continua: “comentar sobre a tradição não significa estar estagnado nela. É preciso abrir sempre as janelas, movimentar o ar”. Por fim, conclui: o(s) artista(s) deve(m) ser(em) “como minhocas, que arejam a linguagem” (VAREJÃO apud TRIGO, 2010).

Tão logo, ainda para esta incursão nas bases históricas, mas adentrando-me em um olhar mais conclusiva sobre a intenção da mesma, arremato

meu pensamento: remexo, misturo, peneiro até encontrar um novo rearranjo; e, como à maneira de Varejão, procuro “ser uma agente da História, criando identidades, influências e versões próprias” (VAREJÃO apud TRIGO, 2010). Ou em outras palavras, cabe a mim (artista-pesquisadora), a partir de certas orientações, as quais por elas decido, mover-me e apropriar-me das formas (sejam plásticas ou textuais) que “me olharam, no momento que as vejo” (Didi-Huberman, 1998) (eis minha postura). E, então, ordenar tais fenômenos e deixar circular as ideias, para que neste compasso arejado e *assentado*, o processo de pesquisa, em Artes Visuais, se efetive.

Neste transladar, no segundo título (O múltiplo como conceituação contemporânea), tendo em mente a ideia de meu fazer autoral, desbravo caminhos entre criações que dialogam com o que venho produzindo: Pop Art, década de 1950/60 e a cultura de consumo, a qual possibilitou a *reprodução* do objeto de arte “numa espécie de linha de montagem”, bem como “estabeleceu diálogo entre ordens culturais populares e a grande cultura”. (BAUDRILLARD, 1997, p.186 apud NOCERA, 2011, p. 56).

Presencia-se que a referida produção autoral, que pregoa não o consumo, mas o pós-consumo e seu impacto na sociedade contemporânea, resultando em três reflexões específicas que destas questões emanam: “liquidez dos tempos”, “respeito à natureza” e “transitoriedade da existência” - passa-se ao trio de conceitos operacionais que perfazem o *modus operandi* de meu fazer. O mesmo, foi iniciado em pesquisa de pós-graduação *Stricto Sensu*, grau mestrado, sendo defendida com o título “Campo das Vertentes: uma coleta pictórica”, realizada sob orientação da Professora Doutora Maria Virgínia Gordilho Martins (Viga Gordilho)¹, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia (PPGAV/EBA/UFBA), linha “Processos Experimentais na Arte Contemporânea”, com desdobramentos outros, a partir de então (2014/2015).

Para este processo, longe de querer ombrear-me e sim (talvez) na intenção de quebrar a extensão do texto, ou, ainda, situar o lugar que falo - criação artística: acabo por apresentar imagens de proposições plásticas de outros

artistas, mas, também, tomei a liberdade de incluir produções autorais - enfim, fotocópias de trabalhos multiplicados.

Na intencionalidade deste caminhar poético, de certo, também poder-se-á parafrasear a francesa de Nivole Malenfant, a qual pronuncia que, para além da renovação “material e simbólica”, o artista-pesquisador deverá preocupar-se com as “relações dialógicas no lugar da exposição” (MALENFANT 2002, p. 19 apud TAVORA, 2013, p. 125). É desta colocação que nasce o terceiro título (O múltiplo nas relações dialógicas no lugar da exposição), e sobre ele perfaço novas pontuações na interfase: múltiplo-lugar-poética. E deste compasso, então, adentro o momento atual vivido, e, traço colocações que presenciam visibilidade e uma atualização renovada do meu fazer.

A GRAVURA E O MÚLTIPLO

Múltiplo, em terminologia de dicionário (do latim *multiplus*), se define como aquilo que não é simples; composto, diverso, plural; relativo a uma quantidade maior que um número determinado. No contexto característico da arte, significa a obra plástica produzida em quantidade para ser colocada ao alcance do público, estando em Walter Benjamin (Berlim/Alemanha, 1892-1940) como: “destruição da aura” ou “perda de sua unicidade”².

Como se sobrechegou no contexto de expressão plástica? Historicamente, as diferentes linguagens artísticas carregam ambivalências inelutáveis no processo de maturidade como instrumento (enfim) de criação plástica contemporânea. Neste contexto atual, alguns criadores da arte evocam procedimentos e materiais próprios à faina de execução, conservando seu grau de pureza na íntegra; outros, já se aventuram em procedimentos expansivos inovadores, se beneficiando, a exemplo, das mais altas tecnologias ou desenvolvimentos científicos outros, instituindo uma forte tendência a amálgamas. Seja como for, na fundamentação deste desbravar quanto as origens históricas do múltiplo, em sua essência, nos dirá Walter Benjamin (2020, p.54): “a obra de arte foi, em princípio, sempre reproduzível” (“produtividade técnica”), isto é, “sempre foi possível, a pessoas, imitar aquilo feito por pessoas”. Essa imitação era praticada por “estudantes, como treino na arte; por mestres, para a disseminação de suas obras”, mas também (a de se destacar) o interesse

ao lucro financeiro. E nestes trâmites, completa o autor, afirmando: “a reprodução técnica da obra de arte [...] se realiza na história de modo intermitente, em impulsos largamente espaçados, mas com intensidade crescente”, até eclodir-se (então) na atualidade. (Cf. BENJAMIN, 2020, p. 94). Em outras palavras, parafraseando Rui Miguel Pinto Vasquez (2000, p. 55) “a arte multiplicada constitui uma resposta [...] em resultado da contínua e progressiva evolução social, econômica e cultural das sociedades industrializadas”.

Tomando como exemplo a arte holandesa, durante o período conhecido como “o Século de Ouro” (das representações), ver-se-á que os artistas se beneficiaram de aparelhos óticos como auxiliares neste processo, isto é, por ser uma província recém liberta da Espanha, a Holanda se tornara o refúgio dos maiores intelectuais da época, com grande desenvolvimento científico. Uma de suas atividades econômicas de destaque foi, propriamente, a venda de lentes e espelhos utilizada, tanto para a visualização de imagens macro e micro, quanto no uso das projeções. Assim, artistas, naturalistas e astrônomos passaram a fazer largo uso das câmaras escuras (e claras em sua evolução), dos microscópios e dos telescópios como instrumentos ordinários de trabalho. O impacto na arte foi imediato: as figuras desenhadas proliferaram-se nos livros, nos mapas, nos quadros, nas porcelanas. Tudo era motivo de representação através da imagem e, certamente, estava bem mais fácil de ser executada. Por essa via, passa-se a entender a grande presença de artistas figurativos em terras germânicas: “estima-se que, de uma população que, no século XVII, chegava a cinco milhões de pessoas, dois milhões eram pintores ou sabiam alguma técnica de pintura” - como assim explica Marlon César de Alcântara (2011). O referido pesquisador, nos revela, também, a forte comercialização destes aparatos tecnológicos entre regiões, resultando em grande abundância na Europa.

Neste caminhar de revoluções tecnológicas, conforme colocação de Maria Luísa Távora (2013, p. 123), evidencia-se, de certo, o interesse dos artistas pela execução de diferentes meios artísticos, configurando-se, por exemplo, a expressão “pintores-gravadores” - que passou a ser usada no século XIX. Não obstante, a gravura estampada fora o ponto de partida do então uso

do múltiplo (citação específica, que não a palavra escrita, embora saiba-se da importância que representa também neste contexto). Assim, sobre a gravura, Távora nos fornece um dado quantidade de sua reprodutividade (século XIX): “dez mim por ano, 30 por dia”. As peças confeccionadas neste novo momento histórico iam desde produtos ligados às artes gráficas (e com ela a palavra escrita), quanto à gravura como meio de expressão (fortemente no uso da imagem, mas não apenas ela). Nomes como “Renoir, Corot, Manet, Cézanne, entre outros, passaram a disputar a atenção deste novo mercado de arte”. (Cf. TÁVORA, 2013, p.123). Ou como explica Benjamim (2020, p.54): a litografia está para a técnica usada no início do século XIX, a qual a “reprodutividade atinge um patamar fundamentalmente novo” [...] não apenas massivamente (como até então), mas também em variações diariamente renovadas.”

“Com a fotografia, a mão foi, pela primeira vez, aliviada das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução figurativa, as quais recaíam a partir daí exclusivamente sobre o olho”. E, então, “o processo de produção figurativa foi acelerado de modo tão intenso que agora ele podia acompanhar o ritmo da fala.” (Cf. BENJAMIN, 2020, p. 55).

Ao desbravar um pouco mais, voltando até as origens da gravura, tendo em vista sua relação com o *múltiplo*, Maria do Carmo Veneroso (2010, p. 87) afirma que está para uma das formas mais antigas de representação plástica, antecedendo até mesmo a existência humana na terra. Sua presença configura-se na própria natureza, através dos fósseis, cujas plantas ou animais deixaram suas marcas em determinadas superfícies de formações rochosas ou camadas sedimentares, que por pressão (pegadas/rastros) ou calcinação (reação química de decomposição dos corpos ou parte desses) produziram naturalmente a ideia de impressão. Antônio Costella (2006, p. 20, grifo do autor) explica: “impressão é a ação de um corpo sólido sobre o outro. *Im impressão*, pois, é a *pressão em* algo, *sobre* algo”, cuja “raiz [...] está no verbo latino **premere**, isto é, apertar”.

Em um viés similar deste processo, cita-se a marca que resulta de um corpo sobre o lençol estendido na cama, a qual configura-se, a valer, como um registro gráfico “bidimensional”; ou como nos

angaria Costella (2006, p. 20): “o pé calcado na areia da praia. [...] O pé é o molde, a fôrma, a matriz [...]. O mesmo pé, pressionado outras vezes, resultará em outras tantas cópias [...]”; como o seu corpo deitando-se sobre diferentes camas. Mais recentemente, o referido processo natural (na especificidade de uso de recurso vegetal) foi atribuído o nome de “foligrafia” - do latim *folium*, folha. É uma gravura, pois a mesma matriz pode produzir várias e sucessivas cópias - múltiplos, portanto (COSTELLA, 2006, p. 65).

Na sequência, de algum modo, e mais uma vez à luz de Costella (2014, p.16): “o homem aprendeu a desenhar e, nas paredes das cavernas, reproduziu figuras de animais e cenas da vida primitiva”, incorporando este ato às habilidades humanas. “Talvez com base nesta experiência, [...] a partir de então, lançou os fundamentos daquilo que viria a ser a escrita”. De modo a exemplificar, neste processo, estariam os traços “do caçador, anotando com riscos [...] a quantidade de presas abatidas, ou mais tarde, já no Neolítico [Idade da Pedra], os do lavrador, marcando a sucessão das luas, para escolher a época mais apropriada ao plantio, ou esboçando a mensuração das colheitas”. (Cf. COSTELLA, 2014, p.16). Quiçá, o homem já não teria iniciado o caráter da reprodução, nestas primeiras formas de registro?

Herbert Baldus (1899–1970), etnógrafo nascido na Alemanha e que viveu no Brasil por certo período, ao realizar uma catalogação de carimbos de povos primitivos - no caso, os indígenas - nos revela uma grande variedade deste instrumento. O mesmo relato também está presente entre os antigos “artistas viajantes”³. Ao analisar estes instrumentos, vemos que funcionaram como verdadeiras matrizes de impressão, na realização de desenhos tribais, sendo utilizados com tintas naturais, como o “urucu” e pressionados sobre a pele nua, ou ainda no vestuário humano.

No estudo publicado por Erland Nordenskiöld (1918, p. 147 apud BALDUS, 1961/62, p. 07), sob o título: “carimbos da América do Sul”, para o seu fabrico, o pesquisador menciona tanto uso de varetas e chapas de madeira, como o “barro cozido” - e, muitas vezes, até mesmo frutos em sua forma natural eram empregados, como o “babaçu” ou “talo de buriti”. Também havia uma variação em seu formato de aplicação: maneira

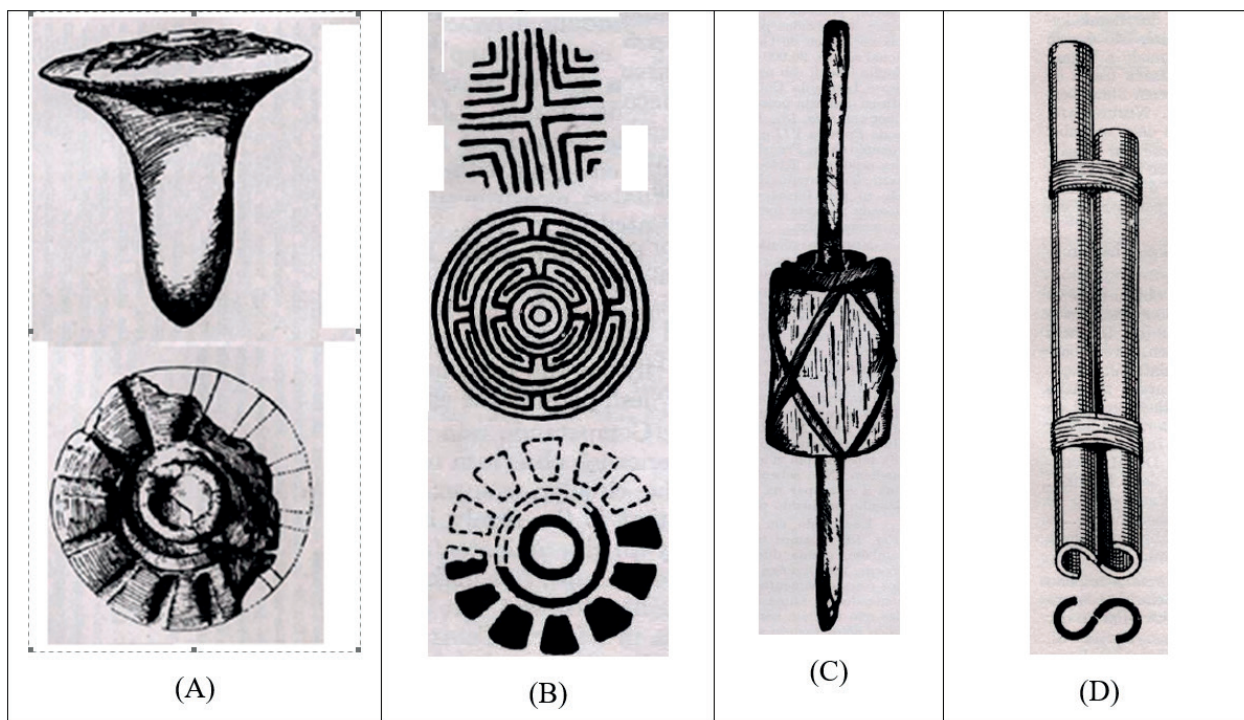


Figura 1 – Modelos de Carimbo.

Fonte: BALDUS, Herbert, Coleção Nicolai, 1961/62, pp. 53; 53; 29; 35.

planária ou cilíndrica. Na imagem seguinte (Figura 1), apresenta-se algumas variações. Em (A) e (B) há modelos confeccionados em barro, seguindo-se dos desenhos estampados através deles; em (C) identifica-se carimbo cilíndrico de talo de buriti; em (D) carimbo plano de “taquara” / vareta e sua respectiva impressão.

Sobre o barro cozido (cerâmica), é de interesse assinalar que, conforme traz Rui M. P. Vasquez (2000, p. 09), passa-se a ser utilizado pelo homem desde o domínio do fogo, conquistado ainda no Paleolítico - primeira fase da Pré-História.

Ao atribuir continuidade, uma outra vertente do múltiplo que extrapola as duas dimensões, e talvez a própria definição de gravura, se é que os exemplos dados já não o fizeram, mas que, por extensão, também poderia estar contida nela - como assim é firmado por Antônio Costella (2006, p. 8) - estaria a ramificação escultórica, a qual gera formas tridimensionais, como (a exemplo) no trabalho manual do ourives ou do chapeleiro. Processos estes definidos por impressão a seco, isto é, sem uso de tinta. Sobre este aspecto, de igual modo, há uma contínua e progressiva evolução. Inicialmente, encontra-se na manufatura de variados artefatos, como os de defesa e utilização agrícola, datados da Idade dos Metais - última

fase da Pré-História. Primeiro o homem, na ignorância da metalurgia, fez uso do “ouro, prata, chumbo e cobre”, sendo trabalhados no estado sólido, como se de uma pedra tratasse. “Só quando descobriu que os metais se modificavam, [ao serem fundidos], é que nasceu a metalurgia”; isto é, os diferentes metais ao serem aquecidos até ao ponto de fusão, podem ser despejados em um recipiente que, após o arrefecimento, ganham a sua forma - como assim nos explica Rui M. P. Vasquez (2000, p. 9). O referido autor, ainda, afirma: foi deste processo físico-químico que nasceu a fundição ou moldagem. Ou, em outros termos, diz respeito aos primeiros passos técnicos, do homem, de modo a caminhar em prol da “produção em massa”; rompendo, enfim, com efeitos naturais e/ou mais rudimentares. Portanto, quanto “a primeira capacidade técnica para produzir objetos artísticos [tridimensionais] múltiplos ou de série, [data] da Idade do Cobre-Bronze”, ocorrida ainda na Pré-História (2ª fase). (Cf. VASQUEZ, 2000, p. 9).

Na sequência, passamos a ver a replicação de peças maiores e mais detalhadas como as estátuas de figuração humana ou de deuses. Antony Mason (2009, p. 18) nos cita, a exemplo, a presença de fôrmas utilizadas pelos gregos, como

no processo da “cera perdida”, na qual “algumas cópias poderiam ser feitas com base em um único original”, confeccionado primeiramente de argila.

Ao voltar aos processos bidimensionais da gravura, enquanto habilidade humana desenvolvida, evidencia-se, a xilogravura - uma variação de impressão que tem como matriz a madeira (do grego *xilon*). Embora não exista um consenso exato entre os pesquisadores, da mesma, sua introdução no Ocidente está para o aparecimento do papel, e, o fabrico em quantidade significativa, com forte acesso, teria ocorrido apenas no século XV (MARTINS FILHO, 1982, p.11). Momento este, no qual o múltiplo assiste, também, a outro fortalecimento; agora, quanto a reprodução da palavra escrita, através da imprensa por Johannes Gutenberg, 1430 - primeiro homem a utilizar os tipos móveis de metal.

Antes deste processo mecanizado, Renata Santos (2008, p. 25) observa que a impressão do texto, quanto junto a imagem, fora trabalhada em blocos únicos de madeira (placas inteiriças) e impressas sob pressão manual. Martins Filho (1982, p. 12) traz sua denominação: livros tabulares ou “incunábulo xilográfico”. Mais de dois terços destas impressões teriam sido redigidas em latim (língua universal na época), sendo de carácter religioso.

Na habilidade quanto na feitura das imagens desenhadas, Antônio Costella (2006, p. 36) aponta o alemão Albrecht Dürer (1471-1528) como um dos nomes mais expressivos do período em curso (renascimento). Dürer (ele mesmo) não entalhava os blocos, realizava o desenho, passando-se as mãos dos artesãos que cuidava do entalhe e posterior impressão - era a divisão das funções, próprio da época.

Em passos recortantes, ver-se-á que da evolução mecânica, seguem-se à estampa em chapa de metal plana, passando-se à pedra (processo litográfico) criada, então, em fins do século XVIII, pelo alemão Aloysius Senefelder (1771-1834), com pleno uso no século XIX. Quando entra a fotografia.

No decorrer, a matriz de pedra da litografia é substituída por chapas finas de metal; convertendo-se, da impressão planária à rotação cilíndrica - nasce, assim, o sistema *offset*, de produtividade e automação bem maior.

Para além destes andamentos já citados, destacam-se outros mecanismos de reprodução: a) invenção do “Mimeógrafo”, cujo lançamento data de 1880, com primeiro uso efetivo em 1887 (CAMPOS, 2009, p. 40). b) A impressão no modo “Xerox”. A palavra xerografia vem do grego e significa “escrita a seco”, trata-se de um processo que passou a ser comercializado a partir de 1960. c) Quanto as “impressoras”, tiveram inúmeras evoluções, desde a “matricial” ao processo a “laser”. Esta, surgida no mercado em 1977 - modelo IBM 3800. (COSTELLA, 2006, p. 66). d) A “Serigrafia” ou, do inglês, *Silk screen*, constitui-se de um processo cuja impressão está para a característica de permeação⁴. A primeira patente data de 1907, realizada por Samuel Simon, Inglaterra, com aplicação na estamperia industrial. (COSTELLA, 2006, p.114). e) A técnica da “Sublimação” refere-se à reprodução que se beneficia de uma impressora, cuja imagem resultante é submetida a ondas de calor. Isto faz com que a imagem previamente impressa, sentido espelho, se transfira do papel para o suporte de tecido. f) Para finalizar, ainda, cito os processos de gravura editados via computador. Conforme Costella (2006, p. 126), se desembocam no que se chama de “gravura eletrônica” ou “infogravura”, cujo códigos substituem o meio tradicional por codificações de zeros e uns.

O MÚLTIPLO COMO CONCEITUAÇÃO CONTEMPORÂNEA

Discutidos percursos históricos precedentes quanto ao uso do múltiplo (relações do bi e do tridimensional), passar-se-á a tensionalidades do mesmo como conceito. // Empregar o *múltiplo* no meu fazer poético não foi uma decisão aleatória ou tomada de chofre. Segundo Luigi Pareyson (1993, p. 45), “a escolha de uma matéria se acha implícita no próprio definir-se de uma intenção formativa”. Assim, os trabalhos realizados durante o mestrado foram determinantes, ou seja, as tendências do percurso de criação é que me conduziram ao seu uso. Tratou-se de uma união entre suas características, às minhas intencionalidades previamente delimitadas, e cujo aprofundamento se processa nos momentos de “campo” ou de “pausa” subsequentes, a exemplo desta escrita, conforme já reportado.



Figura 2 - Eroded Brillo Box, Daniel Arsham, dimensão (130,5 x 44,5 x 44,5 cm), originais de 2019. Fonte: DASARTES, 2020.

Assim, neste compasso, a partir das novas reflexões oriundos entre a leitura de diferentes textos teóricos e falas abertas em sala de aula (ainda que de maneira presencial virtualizada, tendo em vista os acontecimentos do ano em curso), ideias vão sendo lançadas. Mais uma vez, faço referência aos escritos da Professora condutora da disciplina - Rosane Preciosa (2019, p.1, título), que afirma: é necessário “reparar nas coisas: de repente algo acontece e somos outro”. De certo, para que isto se dê é preciso estabelecer conexões salutares; e, é claro, não deixar que elas se percam pelo caminho. Em outras palavras, é necessário atentar para “os sopros” “que nos empurram para as beiradas da compreensão” – assim completo à luz⁵ de Hélio Oiticica (1986, p. 22) e Peter Pál Pelbart (2013, apud PRECIOSA, 2019, p. 02) amarrando parte de meu pensamento nas palavras deste texto. E como na preocupação levantada por Preciosa (2019) em trecho subsequente: no desbravar da pesquisa, é também de significância, não deixar que “a voz daquele que pensa e escreve encontra[r]–se ausente” (p. 1).

No caminhar desta disciplina, se a poesia e, também, a música se tornaram fontes de inspiração à reflexão, é na melodia desta e na sincronização daquela que estabeleço, um pequeno paralelo. Isto é, a minha abertura ao *múltiplo* sucedeu-se à maneira do que se passa com o *jazz* - ritmo musical que se sustenta no próprio ato de sua execução. E dando continuidade a este compasso, entra a pesquisa pessoal. Estaria para à novas fontes e/ou fontes atualizadas de pesquisa. À vista disso, e estando para as plasticidades das obras, a imagem que abriu este título (Figura 2) refere-se a uma produção na qual se identifica a presença do *múltiplo*. A “Eroded Brillo Box” ou “Caixa Brilho Corroída”, é uma edição de 500 peças, foi realizada pelo artista norte-americano Daniel Arsham (1980), e incorpora a simbólica obra “Brilho Box” de Andy Warhol, 1964 e a cultura Pop. Arsham, acrescenta a ela uma compreensão de tempo. Este, é claramente evidenciado pelo desgaste do material calcinado; e cuja pronúncia do autor fora: “supostamente encontrado via escavação arqueológica” (DASARTES, 2020). A obra produzida primeiramente em 2019, com replicação em 2020, fora realizada em colaboração com o *Andy Warhol Museum*, é constituída de cristal de quartzo e outros materiais geológicos calcificados; possui peso de 7 kg; inclui-se ao pacote “uma etiqueta holográfica da Arsham Editions”, a qual verifica o seu número de edição e autenticidade. (DASARTES, 2020).

Como mais uma forma de rememoração ao período Pop, a imagem seguinte (Figura 3) apresenta a obra intitulada “Lata de sopa Campbell” (*Campbell's Soup Cans*), datada também de 1964, que além das repetições da mesma embalagem, distingue-se, ainda, variações cromáticas. Estas foram pintadas em homenagem ao rótulo das trinta e duas variedades de sopas oferecidas pela empresa Campbell no mercado; um conjunto que atualmente é acervo permanente do MOMA (*Museum of Modern Art*), Nova Iorque/EUA (MASON, 2009, p. 120).

À maneira de Daniel Arsham e na incorporação simbólica da obra “Lata de sopa Campbell”, também de Warhol, a imagem subsequente (Figura 4) expõe uma proposição artística desenvolvida por mim, no percurso de Mestrado, que hoje se encontra no acervo da galeria “Luiz Fernando Ladeiro, Arte Contemporânea”, Salvador, BA.



Figura 3 - Andy Warhol, 1964, Lata de sopa Campbell (Campbell's soup), repetições e variações cromáticas. Fonte: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2195347/Andy-Warhol-Campbell-soup-launch>>



Figura 4 - Marca/Marco I, OST, 100x120cm; repetições e variações cromáticas, 20(40x40cm); 2014/15. Fonte: produção pessoal da autora; acervo galeria: Luiz F. Landeiro Arte Contemporânea.

A obra é constituída de uma “matriz” realizada em pintura, técnica óleo sobre tela e, seus múltiplos, se tornaram visíveis pela técnica da impressão digital sobre tecido. Os mesmos, foram assinados e numerados de modo a evidenciar o serial. Diferindo da Pop, na minha obra, o produto de consumo (Coca-Cola) encontra-se em uma situação de descarte (lata vazia e amassada); o serial apresenta-se em variações cromáticas de fundo que perfazem uma leitura ao Código de Cores da Reciclagem⁶, sendo composto de dez cromas: verde, vermelho, azul, amarelo, cinza; branco, preto, laranja, roxo e marrom.

Aproximando-me de Warhol e Arsham, transformei objetos retirados das experiências cotidianas de consumo, em obras de arte, incorporando a compreensão deste “fazer”, o *tempo*, que faz

as pessoas meditareem quanto as *transitades da existência*. Em outras palavras, diz-se da *liquidez dos tempos*. E como tal, pensar no *respeito para com a natureza*.

Vale observar que a aludida incursão, neste primeiro momento da segunda década do século XXI, tendo em vista a pandemia do coronavírus (SARS-CoV2), e pela própria experimentação sobre a mesma, novas formas de pensar tem sido agregada. Quanto ao recorte na disciplina de doutorado, cita-se, como ponto de leitura realizada: “Monólogo do Vírus - eu vim parar a máquina, cujo freio de emergência vocês não estariam encontrando” (texto anônimo); “Aprendendo do Vírus”, por Paul B. Preciado e “Do Tempo”, por Ailton Krenak - de fato, os três textos tecem considerações devota a fragilidade à vida, que, certamente, no agora, abre-se

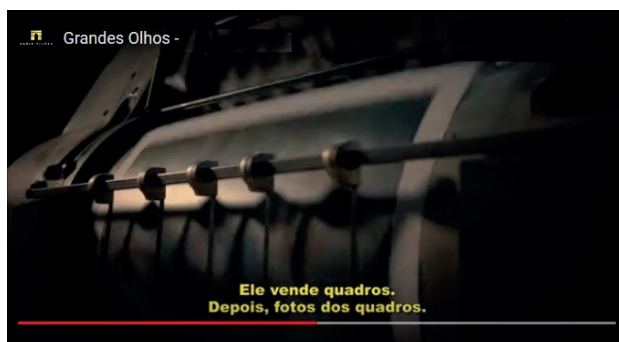


Figura 5 - Cenas do Filme “Grandes Olhos”
 Fonte: Drama/Romance, 1h46m, Direção: Tim Burton, 2014/2015

como um novo sinal de alerta e posicionamento humano frente as realidades vindouras. Ou como na voz de Paul B. Preciado:

vivemos em novas formas de consumo [...] que dominam a sociedade contemporânea. Essa mutação se dissemina e se amplia agora, em gestão da crise da COVID-19 - as nossas máquinas portáteis de telecomunicações são os nossos novos carcereiros, e nossos interiores domésticos se tornaram a prisão branda e ultraconectada do futuro. (PRECIADO, 2020).

Após citar Warhol (1928–1987), artista originário da publicidade, que empregou a técnica da serigrafia para se chegar a larga escala; em Margaret Keane (1927)⁷, ambos americanos e artistas mais rentáveis dos anos de 1950/1960, temos uma pintura, realizada em técnica tradicional. Seu trabalho fora vendido, não apenas a obra em si (quadro), bem como inúmeras reproduções imagéticas. A sequência de imagens a seguir (Figura 5), foram retiradas do filme “Grandes Olhos”, que narra a história real da pintora.

Estes dois caminhos que o *múltiplo* perfaz, apontam continuidades possíveis. De qualquer modo, neste desembaraço, é efetivado como conceituação contemporânea, de anuência pela crítica de arte. Ou seja, se na abrangência histórica, a aceitação do *múltiplo* fora uma ambiguidade, parece solucionada no contemporâneo, em particular, pelos artistas gravadores.

Em meio ao translado de defesas teóricas, Arthur Danto (2013, p. 82) expressa: “toda e qualquer coisa estava agora à disposição dos artistas, e nada mais na arte podia ser invalidado pela crítica de que estivesse historicamente incorreto”. Não mais pintura e escultura, e sim uma “co-fusão” de

linguagens (performances, *happenings*, *bodyart*), bem como experiências ainda mais improváveis (a serigrafia, o xerox, o *offset*, o fax), passam a categoria artística. A serigrafia, no viés da produção de Warhol, por exemplo, há um caráter de expressão apoiada na ideia de se assemelhar a produtos comerciais, estando como em uma linha de montagem.

Maria Luisa Távora (2013, p. 125) expressa: “o reconhecimento da gravura original como obra de arte supõe a compreensão da multiplicidade e da pluralidade como modalidades de existência”. É integrada ao campo da arte, sobretudo, no período Moderno, passando-se ao Contemporâneo - a partir, então, desta sua própria singularidade - que nasce a poética. Portanto, o *múltiplo* está entre suas características precípuas, ou seja, é conceito.

Na voz de Waldir Ayala, observamos a explicação subsequente, de modo a firmar a ideia do múltiplo como conceito:

A reprodução não é simplesmente um fenômeno de repetição, como sustenta ainda um pensamento que vai buscar suas razões na etimologia ou no hábito. Ela corresponde a um conjunto de operações numerosas e complexas que fazem dela uma produção. (AYALA, 1973 apud TAVORA, 2013, p. 125).

Há, também, de se ater que esta fala refere a uma mudança ocorrida ainda durante a gravura iniciada como expressão, isto é, no período moderno como anteriormente citado. Foi neste momento que passou a ser executada, em toda a sua fase: concepção, gravação e impressão da imagem, por um único artista, que assina suas tiragens e estados, em versão manuscrita (antes, conforme escrito no primeiro título, havia a divisão das funções). Neste viés que o

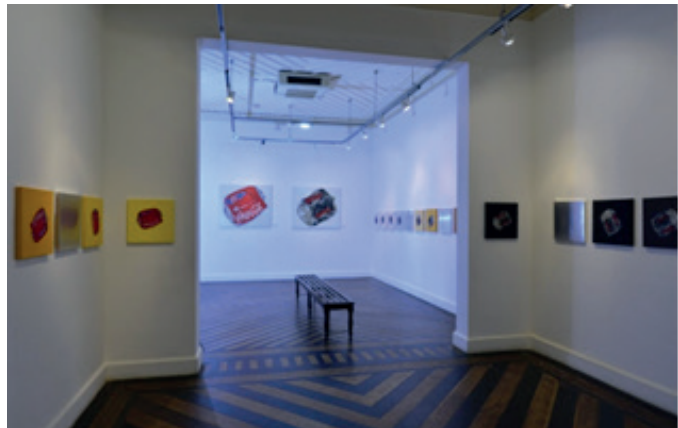
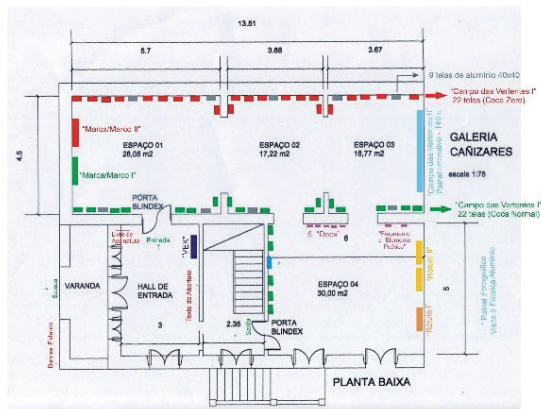


Figura 6 - “Projeto Expográfico”, Galeria Cañizares, 03.2015; Vista Interna, sede na EBA/UFBA. Fonte: arquivo pessoal da autora, 2014/2015. Fotografia: Péricles Mendes.

contemporâneo se abre e se lança a apropriações cada vez mais livres e audaciosas.

O MULTIPLO NAS RELAÇÕES DIALÓGICAS DO LUGAR DA EXPOSIÇÃO

Nivole Malenfant, autora de vários livros, em seu texto *La singularité du multiple* defende com propriedade as exigências da gravura em seu estágio contemporâneo. Entre as considerações que vem sendo circunstanciadas, destaco (neste momento) o fato de o artista, entre suas estratégias pessoais de produção (ou modos singulares de ver), atentar-se (também) para “as relações dialógicas [estabelecidas] no lugar da exposição”. Ver-se-á esta afirmação na voz de Malenfant:

A singularidade deve de fato emergir mediante uma experimentação estética individual que saberá renovar não só sua presença material e simbólica, *mas também suas relações dialógicas no lugar de exposição* [...] (MALENFANT, 2002, p.19 apud TAVORA, 2013, p.125, grifo nosso).

Diante desta consideração, na imagem seguinte (Figura 6) apresento o Projeto Expográfico da mostra de final de curso de Mestrado, intitulada: “Campos das Vertentes: uma coleta pictórica”, ao lado de uma fotografia da vista interna - ambiente expositivo: Galeria Cañizares, Escola de Belas Artes, UFBA, ano 2015, Salvador/BA.

Observar-se-á que na sequência do Projeto Expográfico há pontos em vermelho e em verde; estes estão respectivamente para os múltiplos ou as variações cromáticas de pinturas, que respeitaram suportes e materiais convencionais, tidas como referências ou “matrizes”.

Segundo Marta Isabel G. Soares (2011, p. 09, grifo da autora), o étimo “matriz” chega ao português vindo do latim *matrix, icis* cujos principais significados estão para: fêmea, mãe, tronco, origem, útero, lugar onde alguma coisa se gera, cria ou forma. No contexto das “Artes”, a referida autora (2009, p. 12) descreve que “matriz” está, para o “molde a partir do qual se produzem cópias ou exemplares”. Em outras palavras, ao citar Maria Isabel Faria e Maria Pericão⁸, Soares complementa afirmando que “matriz” se refere a um “método de reprodução técnica de imagens ou objetos”; questão que, de igual modo, é confirmada por Georges Didi-Huberman 1993⁹ (apud SOARES, 2011, p. 19) em seu “Formas de genealogia: a impressão como uma matriz”.

Logo, poder-se-á considerar que este fazer, o qual envolve matriz e seus múltiplos - “os filhos” - (no meu ponto de expressão) e em um sentido contemporâneo de interpretação (ou alargamento), está para à noção de *cadeia operativa* que envolve não só toda uma gama de recursos técnicos inerentes “ao fazer” como todas as contingências específicas da atividade criativa - desde os materiais empregados, às técnicas, às condições específicas do lugar de exposição (como aqui vem se desbravando), e até mesmo, há de se considerar o local aonde se põem em prática os fazeres (se assim for necessário).

Ao me referir ao sentido de “alargado”, destaco Antônio F. Costella (2006, p. 19), o referido autor afirma que na gravura tradicionalmente pensada a obra final está para os “múltiplos” da matriz e não

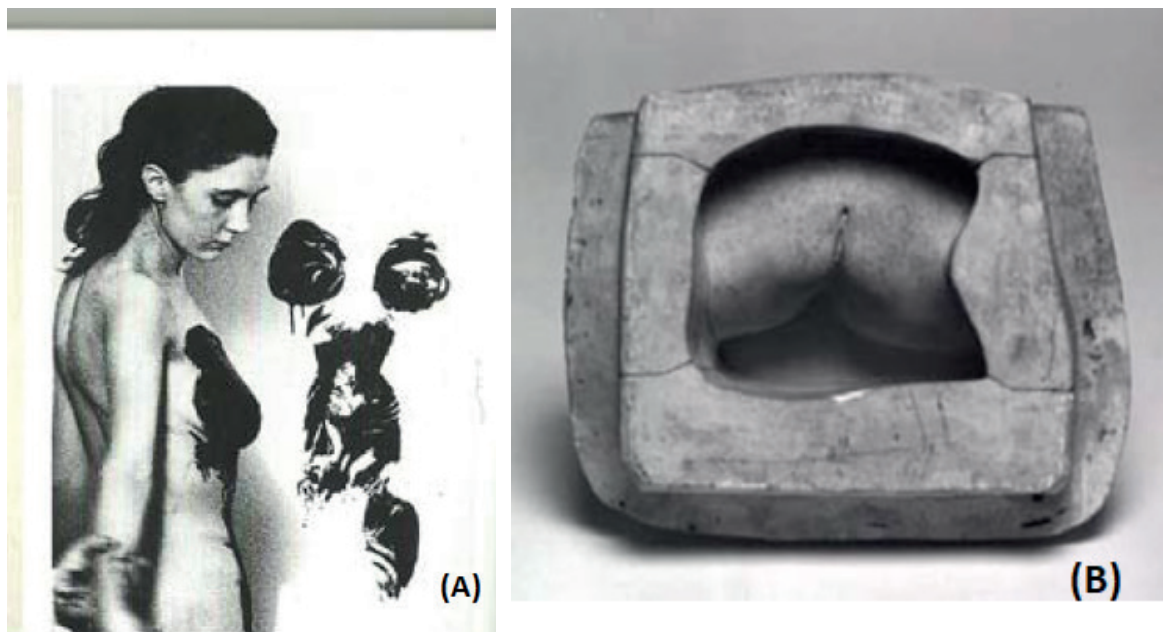


Figura 7 - (A) "Yves Klein, manifestação no atelier: a mulher-pincel, 1960. (B) Marcel Duchamp, Molde/Matriz em gesso, constituída por 5 peças (negativo de Feuille de Vigne Femelle), Coleção MNAM, Paris/França. Fonte: Marta Isabel G. Soares (2011, p.35)

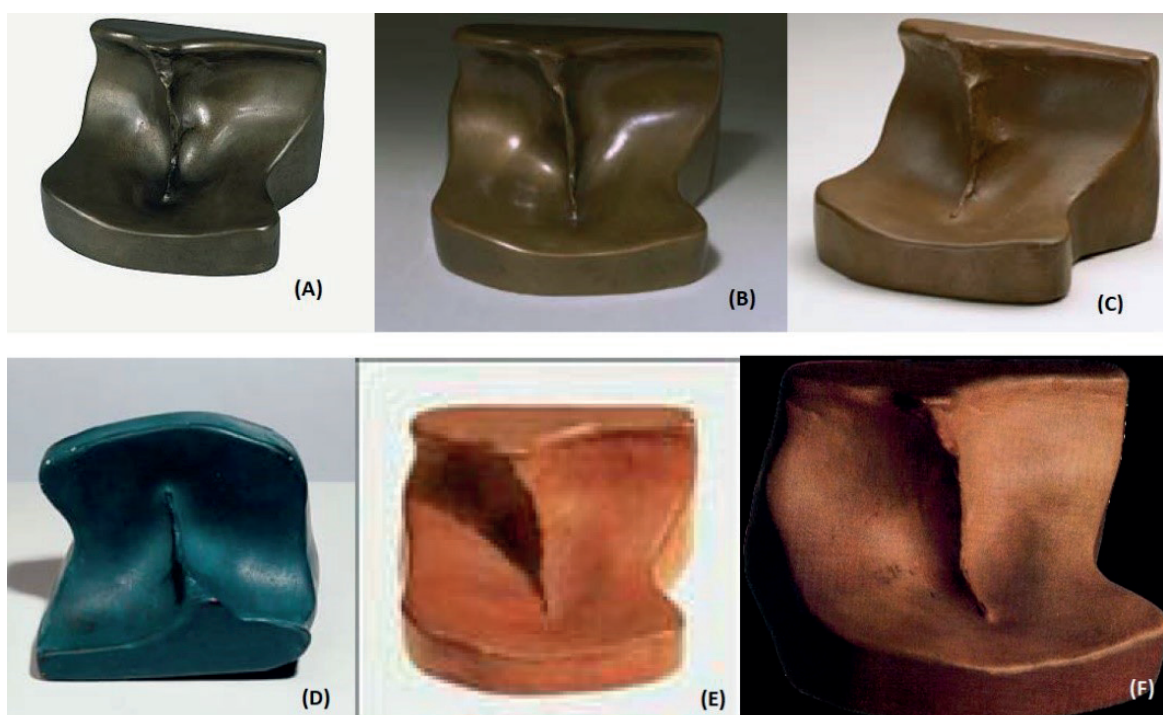


Figura 8 - Marcel Duchamp, múltiplos da obra "Feuille de Vigne Femelle" (Folha Feminina de Videira). (A) 1950/1961, Bronze, 9 x 14 x 12,5 cm, National Galleries of Scotland, Escócia. (B) 1950/1961, Tate Gallery, Inglaterra. (C) 1950, Cobre galvanizado sobre gesso, 8,6 x 13,3 x 12,7 cm., Oferta de Jasper Johns ao MoMa, Museum of Modern Art, Nova Iorque. (D) 1950, Gesso galvanizado, 9 x 14 x 12,5 cm, MNAM, Paris. (E) 1950, Gesso galvanizado, The Israel Museum, Jerusalem. (F) 1950, Gesso galvanizado, 9 x 14 x 12,5 cm, Coleção Particular, Paris. Fonte: Marta Isabel G. Soares (2011, p.35)



Figura 9 - Ambiente expositivo, exemplo da disposição dos múltiplos em rotação horária e o rompimento do ciclo; Obra “Marca/Marco II”, dimensão: 40x40cm cada; impressão digital sobre tecido. Fonte: Produção da autora, acervo da galeria representante. Fotógrafo: Péricles Mendes

para ela própria. Observar-se-á que no período moderno já se identifica matrizes também sendo exibidas como obras, a exemplo de “A mulher-pincel”, de Yves Klein, 1960 (Figura 7 - A) e a proposição de Marcel Duchamp, “Feuille de Vigne Femelle” (Folha Feminina de Videira), de 1950 em diante: molde/matriz em gesso (Figura 7 - B) e respectivos múltiplos (Figura 8).

Desta citação, presencia-se, portanto, que esta mesma característica ou relação entre matriz e múltiplo está presente em meu fazer: ambos são diálogos inerentes a poética visual colocados em evidência no local expositivo.

Também, neste processo, há de se considerar a disposição visual dos múltiplos. Foram organizados seguindo a escala tonal operacionalizada: Código da Reciclagem (conforme já explicitado), com variações cromáticas em cada matiz, e, mais do que isto, estão para uma linha de raciocínio cíclico (rotação horária de 360°) - diz-se da organização ecológica dos ecossistemas vivos, cuja quebra indica desequilíbrio. No caso de minha produção, a quebra do ciclo é sinalizada pela presença de uma tela de materialidade diversa, isto é, confeccionada em alumínio puro. Na imagem seguinte (Figura 9), apresenta-se isto.

Para além deste fator que nos remetem a intencionalidade da crise ambiental, atenta-se que a ideia de “ciclo” está, de igual modo, para um “processo metodológico de criação artística” instaurado no percurso deste fazer. Isto é, à luz de Fritjof Capra, em seu “A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos” (1996) e Cecília Salles, no seu “Redes de Criação, Construção da obra de arte”

(2006), traço um modo de pensar e agir na arte, perante seis elementos comuns e necessários à manutenção desta grande “teia de produção”. São eles: Redes, Ciclos, Parceria ou Aliança, Diversidade, Equilíbrio Dinâmico e Energia Solar. Ao indicar o significado de “Ciclo”, este remete a fenômenos que se sucedem numa ordem continua deixando seus rastros para novas produções. No montante, têm-se o que chamo de Plasticidade do Pensamento em Criação (detalhes maiores podem ser vistos em outro texto,¹⁰ resultante desta mesma pesquisa, não sendo o foco no momento).

Em continuidade às produções e a efetivação dos múltiplos, cita-se uma segunda exposição ocorrida no Museu Regional de São João Del Rei, sob o título “Entre Mares”, ano 2017, e desta, evidencia-se uma modelação composta de 24 unidades, sob o título “Engradado”, executadas na linguagem da cerâmica, Figura 10. Nesta, somente os “filhos” foram expostos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seguindo o rastro do processo criativo vivido no Mestrado, através da Pesquisa “Campos das Vertentes: uma coleta Pictórica” e seus desdobramentos, o *múltiplo* foi posto como conceito contemporâneo operacionalizado - uma reflexão aqui construída, que buscou trazer a teoria para junto da obra pensada em processo, mas, sobretudo, a obra finalizada. E esta foi exemplificada com produções não apenas pessoais, mas também (como, próprio da pesquisa em poéticas visuais), de obras tidas como referência, entre o manancial existente.



Figura 10 - Autora; Museu Regional de São João del Rei, Exposição “Entre Mares”, obra “Engradado”. Fonte: arquivo pessoal da autora. Fotografia: Autora, 2017, 24 unidades.

Portanto, pela palavra-imagem *múltiplo* e suas acepções acolhidas, especialmente quanto à produção devota à gravura, tendo em vista àquele estar na sua própria modalidade existencial, procurei estabelecer um pensamento alçado no passado, remexendo no mesmo. E como citação de Adriana Varejão: “comentar sobre a tradição não significa estar estagnado nela. É preciso abrir sempre as janelas, movimentar o ar”. (VAREJÃO apud TRIGO, 2010). Os artistas devem serem “como minhocas, que arejam a linguagem” - foi o que me propus, encerrando esta fala na cultura atual - arte contemporânea.

Destarte, com o discurso em voga, meus pensamentos se transformaram - então “sou outra”. Isto é, digo que atingi aqueles “sopros que nos empurram para as beiradas da compreensão”. (PELBART, 2013 apud PRECIOSA, 2019, p. 02). De igual sentido, espero ter deixado contribuições aos meus pares; ou ainda, ter atingido o mérito necessário a pesquisa segundo Rosane Preciosa (2019, p.1): não deixar que “a voz daquele que pensa e escreve encontra[r]-se ausente”.

NOTAS

1. Ex-presidente da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, biênio

(2009/2010) e banca examinadora: Prof.(Dra. Analice Dutra Pillar (FE/UFRGS, Editora-Chefe da Revista GEARTE) e Prof. Filósofo Dr. José Antônio Saja dos Santos (FFCH/UFBA).

2. Texto o qual o autor começou a escrever em 1936 e somente foi publicada em 1955.

3. Homens que integraram expedições artísticas e científicas nas Américas a partir de sua descoberta no século XVI. Suas produções estão ligadas ao ato de viajar; documentaram a fauna, a flora e os povos através de relatos, desenhos e pinturas. Espécimes naturais desconhecidos, animais estranhos e homens "primitivos" (às vezes "bons selvagens", outras, "selvagens-canibais"). Descrições que passaram a compor o imaginário europeu acerca do Novo Mundo.

4. A tinta chega ao papel permeando a matriz, isto é, atravessando-a (Cf. COSTELLA, 2006, p. 109).

5. Segundo Oiticica (1986, p. 22): “o que transforma [a matéria] em expressão é nada mais que um sopro: sopro interior, de plenitude cósmica. Fora disso não há obra. Basta um toque, nada mais.”; sendo endossado pela expressão de Peter Pál Pelbart (2013), “Da Polinização em Filosofia”, publicado no livro “O Aveso do Niilismo - Cartografias do Esgotamento”. Neste, conforme apresenta

Preciosa, “o filósofo alude aos textos de Deleuze e Guattari como sopros que nos fazem atravessar tribos, faunas, floras. Textos que trazem movimento, assim como nos traz os de Pelbart, e que nos empurram para as beiradas da compreensão”. (PRECIOSA, 2019, p. 02).

6. O referido documento legal foi estabelecido pelo Conselho Nacional do Meio Ambiente - CONAMA, através da Resolução n.º 275, de 25-04-2001 (Lei nacional, com regulamentação internacional).

7. Em um período em que o reconhecimento de um trabalho feminino era difícil, a artista aceita assinar o sobrenome do marido, “Walter Keane”, casados de 1955 a 1965. Situação revertida via batalha judicial.

8. FARIA, Maria Isabel e PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do Livro: Da escrita ao livro electrónico*. Coimbra: Edições Almedina, 2008.

9. DIDI-HUBERMANN, Georges. *Formes généalogiques: L’empreinte comme matrice* (Formas de genealogia: a impressão como uma matriz), Paris: Editions Minuit, 1993 c, p. 493 -502.

10. LADEIRA, Marcillene. *Prática artística e pensamento teórico: a Pós-Graduação como campo de ação - um estudo reflexivo e alargador do conceito de “Rede”*. “18) Encontro Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia”, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes - FBAUL, Portugal, 2019, pp. 1217-1228.

REFERÊNCIAS

ALCANTARA, Marlon Cesar. **História da Ciência, Filosofia e Arte na Holanda do Século XVII:** construindo um módulo para o ensino dos instrumentos óticos. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação e Ensino de Ciências e Matemática do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suco da Fonseca – CEFET/RJ, 2011.

BALDUS, Herbert. **Os carimbos dos Índios do Brasil**. Coleção Nicolai, Revista do Museu Paulista, Nova Série, v. XIII. São Paulo, 1961/62.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Joseane G. **Políticas Públicas de Educação; Condições de Trabalho do Professor:** os Reflexos do uso do Mimeógrafo no dia a dia dos professores e dos alunos da Rede Estadual Paulista - Ensino Fundamental I. Dissertação de Mestrado, Educação, Universidade Cidade de São Paulo, 2009.

CAPRA, Fritjof. **A teia da Vida:** uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Cultrix, 2006.

COSTELLA, Antônio. **Comunicação - do grito ao satélite**. SP: Editora Mantiqueira, 2014.

COSTELLA, Antônio. **Introdução à gravura e à sua história**. São Paulo: Editora Mantiqueira, 2006.

DANTO, Arthur C. Crítica de arte após o fim da arte. **Revista de Estética e Semiótica**. Brasília, v. 3, n. 1, 2013, p. 82-98.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GRANDES OLHOS (Big Eyes). Direção: Tim Burton. Drama Biográfico. EUA: The Weinstein Company, 2014 (1h46min). Lançamento no Brasil: jan. 2015.

LAUDANNA, Mayra. **Maria Bonomi:** da gravura à arte pública. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de SP, 2007.

MARTINS FILHO, Carlos Botelho. **Introdução ao conhecimento da gravura em metal**. Rio de Janeiro, PUC, Solar Grandjean de Montigny, 1981 [1982].

MASON, Antony. **História da Arte Ocidental:** da pré-história ao século 21. SP: Rideel, 2009.

NOCERA, Lígia B. **Tácitus: uma coleção particular de coisas inanimadas**. 2011, 105f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia. Salvador: BA, 2011.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAREYSON, Luigi. **Estética:** Teoria da Formatividade. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PRECIADO, Paul B. Aprendendo com o vírus. Tradução Ana Luiza Braga e Damian Kraus. **N1-edições**. "on-line", nº 007, 2020. Disponível em: <https://n1edicoes.org/007>. Acesso em: jun. 2020.

PRECIOSA, Rosane. Reparar nas coisas: de repente algo acontece e somos outro. **Educação em Perspectiva**, Viçosa/MG, v. 10, 2019, p. 1-7.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação**: construção da obra de arte. SP: Horizonte, 2006.

SANTOS, Renata. **A imagem gravada**: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853. Rio de Janeiro: casa da Palavra, 2008.

S/A. Artista lançará versão brilho box de Andy Warhol em colaboração com museu do ícone da Pop Art. **DASARTES**, 2020. Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/artista-lancara-versao-brillo-box-de-andy-warhol-em-colaboracao-com-museu-do-icone-da-pop-art/>. Acesso em: ago. 2020.

SOARES, Marta Isabel G. **A Matriz**: de Feuille de Vigne a Sem Título, Sobre Tela. (Dissertação de Mestrado, Pintura, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal, 2011.

TÁVORA, Maria Luisa. Acrítica e a Gravura Artística - anos 50-60: entendimentos da experiência informal. **Arte & Ensaios**, PPGAV/EBA/UFRJ, n.27, 2013, p.121-131.

TRIGO, Luciano. O corpo como metáfora: Adriana Varejão lança 'Entre carnes e mares' e fala sobre sua arte. **Portal de notícias G1**, Categoria Todas, 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2010/05/04/820/>. Acesso em: dez. 2014.

VASQUEZ, Rui Miguel Pinto. **Múltiplos**. (Trabalho de Síntese). Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. Provas de aptidão pedagógica e capacidade científica. Portugal, 2000.

VENEROSO, Maria do Carmo de. O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações. **ARJ, Brasil**, vol.1/1, 2014, p.171-183.

SOBRE A AUTORA

Marcilene Ladeira é pesquisadora e professora do UNIPAC/Barbacena/MG. Mestre em "Processos Experimentais na Arte Contemporânea" pelo PPGAV/EBA/UFBA; especialista em Docência do Ensino Superior; licenciatura e bacharelado em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pelo IAD/UFJF, com passagem inicial pela EBA/UFRJ; líder do grupo de pesquisa "VEIA" e membro do grupo "MAMETO CNPq". Tem experiência na área de Artes Visuais com galeria representante desde 2014. E-mail: marcilene.ladeira@gmail.com

NÍVEIS DE FLEXIBILIDADE E FORÇA MUSCULAR ABDOMINAL EM BAILARINAS SUBMETIDAS À TÉCNICA DE DANÇA MODERNA DE MARTHA GRAHAM

**Maria Auxiliadora Monteiro
UEPA/UNINASSAU**

Resumo

O objetivo do presente estudo foi analisar os níveis de flexibilidade e força muscular abdominal em bailarinas submetidas à técnica de dança moderna de Martha Graham. A pesquisa se caracterizou por um delineamento quase-experimental, onde foi utilizado como amostra 50 bailarinas, com idade média de $18 \pm 5,29$ anos, de um grupo de dança do Colégio Gentil Bittencourt, localizado no Bairro Nazaré, em Belém, Pará. A amostra foi submetida ao programa de dança moderna de Martha Graham durante 12 semanas. Para a avaliação das variáveis foram utilizados: a goniometria (na avaliação da flexibilidade) nos movimentos espacate antero-anterior/flexão, espacate antero-anterior/extensão, espacate latero-lateral, extensão, elevação frontal e elevação lateral da articulação do quadril, o máximo de 1 minuto (na avaliação da força muscular abdominal). Foi realizada a análise estatística descritiva com o objetivo de estimar as medidas de tendência central (média e mediana) e variação (desvio-padrão e erro-padrão) além da distribuição de frequências, absolutas e relativas. E a análise estatística inferencial por meio do teste de Shapiro Wilk para a análise da normalidade da amostra; o teste de

Wilcoxon (não-paramétrico) e o teste t de Student (paramétrico) para comparação entre as médias dos dois diferentes momentos de testagem (antes e depois do treinamento). Nos resultados pôde-se observar aumentos significativos, no pós-teste, nas variáveis: flexibilidade (para todos os movimentos – espacate antero-anterior/flexão ($\Delta=4,43$ graus; $p=0,039$), espacate antero-anterior/extensão ($\Delta=5,02$ graus; $p=0,004$), espacate latero-lateral ($\Delta=12,91$ graus; $p=0,014$), extensão ($\Delta=8,40$ graus; $p=0,000$), elevação frontal ($\Delta=15,57$ graus; $p=0,000$) e elevação lateral ($\Delta=10,11$ graus; $p=0,000$), e nos níveis de força abdominal ($\Delta = 2,70$ repetições; $p=0,000$). Desta forma, pôde-se concluir que a intervenção da dança moderna pode gerar aumentos na amplitude de movimento articular, nos níveis de flexibilidade e na força muscular abdominal em sujeitos jovens.

Palavras-chave:

Dança Moderna; Atividades físicas; Força Muscular; Amplitude muscular.

Abstract

Levels of flexibility and abdominal muscle strength in dancers submitted to Martha Graham's modern dance technique. The aim of the present study was to analyze the levels of flexibility and abdominal muscle strength in dancers submitted to Martha Graham's modern dance technique. The research was characterized by a quasi-experimental design, where 50 dancers, with an average age of 18 ± 5.29 years old, from a dance group at Colégio Gentil Bittencourt, located in Bairro Nazaré, in Belém, Pará, were used as a sample. The sample was submitted to Martha

Graham's modern dance program for 12 weeks. For the evaluation of the variables, the following were used: goniometry (in the assessment of flexibility) in the anteroposterior / flexion movements, antero-anterior splits / extension, latero-lateral extension, frontal elevation and lateral elevation of the hip joint, the maximum of 1 minute (in the evaluation of abdominal muscle strength). Descriptive statistical analysis was performed in order to estimate measures of central tendency (mean and median) and variation (standard deviation and standard error) in addition to

the distribution of frequencies, absolute and relative. And inferential statistical analysis using the Shapiro Wilk test to analyze the sample's normality; the Wilcoxon test (non-parametric) and the Student t test (parametric) for comparison between the means of the two different testing moments (before and after training). In the results, it was possible to observe significant increases, in the post-test, in the variables: flexibility (for all movements – antero-anterior splitting / flexion ($\Delta = 4.43$ degrees; $p = 0.039$), antero-anterior splitting / extension ($\Delta = 5.02$ degrees; $p = 0.004$), laterolateral splits ($\Delta = 12.91$ degrees; $p = 0.014$), extension ($\Delta = 8.40$ degrees; $p =$

= 0.000), frontal elevation ($\Delta = 15, 57$ degrees; $p = 0.000$) and lateral elevation ($\Delta = 10.11$ degrees; $p = 0.000$), and in the abdominal strength levels ($\Delta = 2.70$ repetitions; $p = 0.000$). that the intervention of modern dance can generate increases in the range of articular movement, levels of flexibility and abdominal muscle strength in young subjects.

Keywords:

Keywords: Modern Dance; Physical activities; Muscle strength; Muscle amplitude.

INTRODUÇÃO

Martha Graham nasceu em 11 maio de 1894, na Pensilvânia. Descendia de irlandeses, seu pai era médico psiquiatra e católico e, sua mãe presbiteriana e uma mulher muito dedicada. Martha foi confirmada presbiteriana, frequentou essa igreja e foi nela que dançou pela primeira vez, ainda criança. Em 1911, aos 17 anos, assistiu pela primeira vez a um espetáculo de dança: ao ver Ruth St. Denis dançar percebeu que seria bailarina.

Roger Garaudy (1994) diz que um dos sentimentos mais perturbadores que experimentamos quando estamos diante de Martha Graham é imaginarmos que pelo corpo frágil desta mulher foram expressos os tormentos, as paixões e as esperanças mais ardentes do nosso século. Cláudia Martinelli Gama (1993), a tradutora de sua autobiografia, aponta: ela “explorou ardorosamente as paixões em que se alicerça a alma humana”.

De acordo com Martha Graham, a formação de um bailarino leva cerca de 10 anos e inclui o estudo e o exercício da técnica, bem como o cultivo do ser, do qual emerge algo, mas não do nada e sim de uma grande curiosidade. Para ela, a ambição não é o suficiente, a necessidade é tudo. É a partir dessa necessidade que as lendas de viagens da alma são recontadas com toda sua tragédia, amargor e doçura de viver. E é nessa necessidade que “o ímpeto da vida alcança a mera individualidade do intérprete e, enquanto o individual se torna maior, o pessoal se torna menos pessoal. E existe a graça”. Com relação a essa necessidade, Jung nos esclarece: “o inconsciente é futuro na forma

ou disfarce no passado. É menos desejo do que dever” (JUNG, 2002, p. 12).

Diante disto, a dança não passa por uma definição conceitual, nem pela descrição e reunião de seus elementos constituintes, mas antes pelo significado que ela é capaz de acessar. A dança é uma atividade humana e como tal deve ser entendida em termos de significados, objetivos, razões e finalidades e não somente a partir de eventos ou causas.

A dança é a arte do movimento, onde, através do controle muscular e de movimentos coordenados, atinge-se a plasticidade necessária para possibilitar a realização de movimentos técnicos. O corpo humano é o instrumento de arte da dança, sendo preciso discipliná-lo e desenvolvê-lo, a fim de que atinja toda a plasticidade, pureza de linhas e expressão possíveis. Para tal, é exigido aos bailarinos um alto grau de amplitude de movimentos para a performance (ACHAR, 1998).

A flexibilidade é a qualidade física de maior importância para a dança. A adoção da prática de trabalhos de preparação física diária, absorvida aos hábitos dos bailarinos, proporcionará bem-estar permanente, fato que pode ser observado logo após o início dos programas. Os exercícios utilizados para desenvolver a flexibilidade são os exercícios de alongamento, utilizando toda a amplitude do movimento, atuando sobre a elasticidade muscular, propiciando a manutenção dos níveis de flexibilidade ou utilizando exercícios que forcem a obtenção dos limites além do normal, atuando sobre a elasticidade muscular e a mobilidade articular, proporcionando um aumento dos níveis de flexibilidade (LEAL, 1998).

DEFININDO A DANÇA MODERNA DE MARTHA GRAHAM

A dança moderna surge estabelecendo uma ruptura com os valores já existentes na arte do balé clássico o qual buscava o equilíbrio, o voo e a leveza na harmonia dos movimentos. O desafio de conquistar a gravidade é um dos pontos mais relevantes, mas não necessariamente o principal. A dança moderna nasce com uma relação mais próxima do solo, que era considerada um elemento maternal, pela essência fértil, por isso a necessidade de alcançar um contato vital com ela.

A arte da dança moderna se desenvolveu a partir da inspiração e criatividade individual do artista. Como exemplo desse desenvolvimento criativo, temos o uso do centro do corpo, sendo o tronco propiciador dos movimentos para as outras partes do corpo e a utilização do chão, não apenas para o suporte dos pés descalços, mas sim como mais uma opção para os bailarinos deitarem, sentarem, rolares e desafiarem o equilíbrio (HOROSKO, 1991).

No final do século XIX, surgiram Isadora Duncan, Loie Fuller e Ruth Saint Denis, pioneiras da Dança Moderna, as quais influenciaram várias gerações, como a de Martha Graham, Doris Humphrey, José Limon, Merce Cunningham, Alvin Nikolais e Lester Horton (CAMINADA, 1999).

Com 14 anos, em 1908, Graham se mudou para Santa Bárbara, Califórnia, onde terminou o ensino secundário e durante três anos frequentou uma escola de arte dramática e, em 1916, com 22 anos entrou na primeira escola de dança dos EUA, a *Denishawn school*. Em pouco tempo passou de estudante a uma professora assistente. Chegou a ser bailarina principal e trabalhou com Ted Shawn como super estrela de um balé chamado Xochtil.

Martha Graham permaneceu na Denishawn por aproximadamente oito anos, saindo em 1923 para *Viles Follies de Greenwinch*, era uma espécie de casa de shows da Broadway. A partir deste momento ela teve um grande reconhecimento, permanecendo por três anos. Em 1925 deixou a *Viles Follies de Greenwinch*, já pensando em carreira independente, mas neste mesmo período conseguiu trabalhar na escola Eastman de música em Rochester, em Nova Iorque e também na escola John Murray Anderson em Nova Iorque.

Em Nova Iorque, 18 de abril de 1926, estreou com sua companhia, caracterizada como os estudantes da Eastman, as coreografias projetavam uma grande influência do repertório da Denishawn, com características exóticas, o balé era chamado de Flauta Krisma, uma espécie de ensaio, como se fosse experimentação de padrões de movimentos que o corpo pode explorar cada vez mais. A partir deste momento notava-se o surgimento de uma movimentação diferente e sofisticada.

Englobando todo esse contexto, o conhecimento da dança recai na necessidade de descrever sua história, destacando a identidade de um povo por meio de um manifesto da cultura. Segundo Aquino (2007, p. 97) "o pensamento não é operação de um órgão do corpo e sim da alma: por algumas de suas faculdades ela move o corpo e o faz crescer, por outras, ela pensa".

Nessa trilha, Martha Graham procurou criar e codificar uma técnica de dança moderna que foi aceita por uma notável geração de coreógrafos e bailarinos no mundo desta arte. Qualquer pesquisa baseada em Martha Graham não é fácil, haja vista que esta artista se manifestou por meio de coreografias deixando pouca literatura sobre a sua filosofia.

A dança de Graham firmou sua legitimidade a partir de 1930, por meio da audácia e extravagância de suas criações. A artista foi considerada a mais antiga estrela e o expoente máximo desta arte por muitos estudiosos, como Baril (1977), Au (1988), Dobbels (1990) e Gardner (1996). Ela mudou valores já existentes na arte da dança e inventou uma nova forma de dançar, permanecendo assim na história.

Por mais que esta técnica sobreviva no tempo, há a necessidade de que, no contexto da dança moderna atual, seja conhecida na essência estética, histórica e filosófica, pois ela, segundo Baril (1977), Garaudy (1981) e Gardner (1996), é sinônimo de dança moderna. Assim como aula de balé é imprescindível para o bailarino clássico, a aula de Graham é necessária para o bailarino moderno.

Isto tudo nos leva a acreditar que não seja só pela importância técnica, como também pela gama literária que se torna importante para a formação do bailarino com trabalho para a continuação e divulgação e marco da dança hoje, com avanços

em novas pesquisas, para que o registro da história da dança fique presente, hoje e sempre.

Graham destacou-se em vários depoimentos que recebeu em seus primeiros ensinamentos relacionados para a dança de seu pai que dizia que o movimento nunca mente. Sendo o pai de Martha Graham um médico alquimista, hoje chamado psiquiatra, percebia as reações e os gestos de cada paciente, por isto conhecia o momento da expressão e movimentação de cada um.

Graham defendia que a prática se adquire pela repetição isto significa que, deve-se aprender a dançar por meio da prática da dança, visto que, aprende-se a viver, vivendo, os princípios são os mesmos.

Para ela, cada um é a execução de um dedicado e preciso conjunto de atos, físicos ou intelectuais, das quais surge uma forma de realização, uma percepção de o próprio ser, uma satisfação do espírito. Em algumas áreas a pessoa se torna um atleta de Deus (GAMA apud GRAHAM, 1993).

A proposta de Graham está baseada num pensamento filosófico que se reflete na bagagem corporal, pois, no momento de ocorrer a praxe na dança, tudo vem a ser relevante, não só nos aspectos da filosofia como nos corporais e cênicos.

A dança de Martha Graham ultrapassa séculos, suas obras tinham como cunho de destaque o religioso, a psicanálise e pelas profundidades das reflexões, o pensamento filosófico, além de projetar os problemas político-sociais, que refletiam em sua dança dramaturga. Acredita-se que sua dança é difundida mundialmente por este contexto histórico na literatura e expansão técnica, constitui o alicerce sobre a dança hoje.

A dança de Graham foi percebida e respeitada pelo público, o que pode ser notado pela aceitação da classe artística, tornando-se presente na história, na qual teve o privilégio de sentir e vivenciar o destaque de suas criações por quase 70 anos (1926-1991), sem contar a influência que exerce nos dias atuais, totalizando quase 118 anos que seu trabalho marca o universo da dança moderna.

Martha Graham (GAMA apud GRAHAM, 1993, p. 14) em "Memórias de sangue" afirma que "O corpo é um traje sagrado. É o primeiro e último traje da pessoa: é nele que se entra na vida e com

ele se parte dela; deve ser tratado com honra, e com alegria e medo também". Esta reflexão destaca as ideias de cunho filosóficos de Graham, ao contexto da verdade e razão, em que ela medita sobre o corpo, o qual é a profunda consciência para a sua arte.

Martha Graham, ao codificar a arquitetura dos diversos movimentos, dá ênfase a um novo idioma para a dança, valorizando o corpo como único, observando a ação da percepção e da corporeidade refletidas pelos sentimentos e expressões ressaltadas na realidade dos contrastes e conflitos sociais.

A dança é uma atividade que proporciona infinitas possibilidades de trabalhar a sensibilidade corporal e o espírito. Segundo Moreira (2004):

A motricidade humana permite a realização de um estudo com cientificidade, visto o desenvolvimento do seu campo teórico. A área de estudo da motricidade humana investiga os motivos que levam o homem a fazer um gesto, a escolhê-lo entre todos os possíveis, a executá-lo da forma como o faz, a estudar o modo como o corrige, a estudar os porquês da relação de cada corpo com os outros corpos e com todas as restantes formas de vida (MOREIRA, 2014, p. 19).

Sendo assim, entendemos a sensibilidade na arte da Dança Moderna, como uma possibilidade de conhecimento do movimento na técnica de Martha Graham, uma forma de apreensão da realidade, pela a experiência vivida e partilhada com o outro, enquanto mundo, é uma das vias para compreendermos não só a movimentação em si, mas o processo de transmissão de uma dança, com um corpo que fala transfigurando-se em performance coreográfica, por meio do "fenômeno da emoção" com um partilhar motriz.

A TÉCNICA DA DANÇA MODERNA DE MARTHA GRAHAM

As inovações promovidas por Martha Graham no mundo da dança mudaram a conceituação da dança tradicional, baseada no equilíbrio, na plasticidade e na leveza, para uma dança fundamentada no desafio do equilíbrio, na intimidade com o chão (a mãe terra), nos problemas sociais e na dramaticidade de uma dança chamada moderna.

A técnica de Martha Graham permitiu avanços e trouxe novos valores, influenciaram coreógrafos, professores, escolas e bailarinos no mundo



Figura 1 - Desenvolvimento da posição em pé para a posição sentada.
 Fonte: A. Monteiro Dance Company. Bailarinas: Adalnice Duarte, Cristiani da Rocha e Simone Veiga. Poses na Técnica de Martha Graham

todo, criando um amplo leque para o surgimento de escolas de dança, companhias, grupos independentes que trouxeram uma nova estética para a dança hoje.

A dança antes de Martha Graham precisava de codificação, como já existia no balé clássico. Até então não havia nenhum registro da técnica da dança moderna, embora já houvesse iniciado na dança a tendência que se diferenciava da estrutura clássica. Dançava-se livremente, sem haver pesquisas baseadas nas leis naturais dos movimentos, sentia-se necessidade de dados reais para organizar o que estava surgindo desta arte.

Quem dançava fora dos modelos clássicos do balé, não tinha credibilidade e enfrentava grandes problemas e sofria constantes críticas de público. A dança de Isadora Duncan (1878–1927), uma das pioneiras na dança moderna, foi acusada de fazer a dança, fora dos padrões sociais e morais da época, além de ser considerada monótona, sem avanços técnicos, limitando-se ao que queria expressar para o público, visto que a legitimidade da dança era restrita apenas ao balé clássico. Segundo os espectadores a apreciação dos aspectos relacionados à linguagem expressiva, à criatividade e à estética deixava a desejar. Mesmo assim, os novos coreógrafos e bailarinos prosseguiram corajosamente.

Hoje, percebe-se a necessidade do diálogo da dança moderna com outras áreas do conhecimento. Os profissionais precisam perceber que não se pode caminhar apenas numa dimensão, deve-se buscar novas vertentes para que a dança possa contemplar as mais diversas perspectivas em termos de conhecimento, valor formativo social e estético.

Antes do surgimento da técnica de Martha Graham, a dança se legitimava apenas através dos movimentos academicistas do balé clássico, que foram também desafiados pela rebeldia da dança natural de Isadora Duncan e outros que vieram romper o contexto que existia até o momento na caminhada desta arte.

Portanto a “Filosofia de Martha Graham” fundiu o academicismo do balé clássico com o espontaneísmo da dança livre de Isadora Duncan e elaborou nova técnica e método.

Martha Graham caracterizou a sua técnica de dança moderna nos movimentos intencionais, vindo da emoção, somando a fluência do movimento que vem aparecer na projeção da expressão.

Na técnica da dança moderna o corpo se dilata e se contrai se estica e se encolhe, deste modo se produz a relação encadeada e contínua entre o corpo interior e o espaço exterior. A técnica de Martha Graham, notadamente, promove toda movimentação do corpo, como: torsão, alongamento, contração, entre outros, e estão inseridos neste pensamento.

Flexionar-se, contorce-se e curvar-se são movimentos diferenciados que fazem parte dos movimentos característicos desta técnica. O ponto primordial do seu trabalho parte da pélvis, de onde vem o “Ende hor” (rotação externa-articulação coxofemoral). A intenção deste movimento vem de dentro para fora, com gestos naturais e flexíveis. Deste centro vem toda a energia e precisão de toda movimentação que se completa, atingindo todos os seguimentos do corpo em um todo (figura 1).



Figura 2 - Sentado com extensão da perna para trás.
Fonte: A. Monteiro Dance Company. Bailarinas: Carina e Marina Fleury. Poses na Técnica de Martha Graham.

O corpo da artista se transforma em ondas luminosas, onde a dança tem como vocação de ritmar as sensações internas em uma música virtual, música dos olhos, vindo a sensação do corpo dançante como o corpo vibrátil, confluência de dinâmicas sutis.

A amplitude e a velocidade dos movimentos dos bailarinos são efeitos da potência da dinâmica do fôlego que se revela ao grau de intensidade e tensão do movimento. O alternar-se da inspiração e da expiração fornece aos bailarinos a motriz dos princípios de tensão/relaxamento, com a promessa de múltiplas interpretações.

Além de todas estas peculiaridades dos movimentos desta técnica, observa-se uma das expressões dinâmicas do movimento mais eficazes do movimento sucessivo, a espiral. São verificados também os rodopiantes, nos solos (figuras 2 e 3).

A técnica elaborada pela bailarina repousa sobre um jogo permanente entre a perda e recuperação do equilíbrio. O consentimento na queda, o abandono do corpo às leis da gravidade é ali assumido como a condição do salto e do voo. A dança é toda percorrida por saltos e quedas acrobáticos, e essa circulação encarna, aos olhos da coreógrafa, o próprio movimento da vida (figuras 4 e 5).

Nesta técnica, Graham criou uma movimentação na base sentada, onde houve uma preocupação com o ato de respirar, fazendo uma diferenciação



Figura 3 - Voltas do tronco na base fixa.
Fonte: A. Monteiro Dance Company. Bailarinas: Carina e Marina Fleury. Poses na Técnica de Martha Graham.

das outras técnicas. Um dos mais destacados movimentos é a “contracion” e o “release”, trabalho localizado no tronco, onde ocorre, esta fundamentação da respiração por todo o processo de aula da técnica de Martha Graham.

DISCUSSÃO DA FLEXIBILIDADE, E DA FORÇA MUSCULAR

Os resultados apresentados no presente estudo revelaram aumento significativo da amplitude do arco articular de todos os movimentos analisados, dos níveis de flexibilidade e da força abdominal do momento pré para o pós-teste.

O estudo de Alricsson et al. (2003) corrobora os resultados encontrados na presente pesquisa para a variável flexibilidade, pois investigou os efeitos do treinamento de dança em períodos de três e oito meses em sujeitos jovens de ambos os sexos. A avaliação da amplitude de movimento foi realizada através de goniometria e revelou que os movimentos de flexão-extensão de coluna, flexão de quadril e flexão de tornozelo apresentaram aumentos significativos em comparação ao grupo controle. Mostrou também aumentos da amplitude de movimento quando comparados os momentos de avaliação nos períodos de três e oito meses, flexão-extensão da coluna torácica com 7.5 graus de aumento depois de três meses ($P = 0.05$) e com nove graus depois de oito meses ($P = 0.03$). Observou-se que em ambos os estudos o período de intervenção da dança foi suficiente para apresentar um efeito positivo na amplitude de movimento articular dos sujeitos.



Figura 4 - Plié com Perna elevada para trás.
Fonte: A. Monteiro Dance Company. Bailarinas:
Adalnice Duarte e Simone Veiga. Poses na Técnica de
Martha Graham.



Figura 5 – Voltas do tronco na base fixa.
Fonte: A. Monteiro Dance Company. Bailarinas:
Adalnice Duarte e Simone Veiga. Poses na Técnica de
Martha Graham.

Steinberg et al. (2006) observaram a relação entre a idade e a amplitude de movimento articular do quadril de 1320 dançarinas, participantes de ballet clássico, dança moderna e jazz, e 226 não dançarinas na faixa etária de oito a 16 anos. Verificaram que os movimentos de flexão plantar do tornozelo e rotação lateral do quadril não apresentaram diferenças entre os praticantes dos diversos tipos de dança investigados. No entanto, as amplitudes desses movimentos diminuíram em relação à idade entre os sujeitos não praticantes de dança. Para a flexão de coluna lombar e da musculatura posterior de coxa, as amplitudes aumentaram de acordo com a idade entre os dançarinos. Isso sugere que a continuidade da prática de dança pode aumentar a amplitude de movimento articular, sustentando os achados encontrados na presente pesquisa.

Nesse sentido, parece que independentemente do tipo de dança praticado os níveis de amplitude de movimento se apresentam semelhantes ou com pequenas diferenças de amplitude em alguns movimentos específicos e característicos do

estilo praticado. Dessa forma, Silva et al. (2008) apontaram que em relação aos indicadores dos níveis de flexibilidade, praticantes de ballet clássico apresentaram valores semelhantes nos movimentos de flexão de quadril e rotação lateral do quadril e maiores no movimento de abdução de quadril que os praticantes de dança contemporânea.

Da mesma forma, Okuneye, Adeogun e Idowu (2010) investigaram os efeitos de um programa de dança aeróbica de baixo impacto sobre a flexibilidade do tronco e da força abdominal em adultos jovens do sexo masculino. Encontraram aumentos significativos em ambas as variáveis analisadas após um período de seis semanas de intervenção. Hui et al. (2009) também observaram melhoras na força muscular, na flexibilidade e no bem-estar psicológico de pessoas participantes de intervenções de dança em idades mais avançadas. Conforme os resultados encontrados no presente estudo, pode-se concluir que a intervenção da dança moderna pode gerar aumentos na amplitude de movimento articular (flexibilidade) e na força muscular abdominal em sujeitos jovens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observou-se que no momento da exteriorização do movimento é necessário esforço físico para a realização da dança. A dança moderna cria possibilidades de dramaticidade que requerem condicionamento físico para a expressão de seus movimentos técnicos e artísticos. Assim, desenvolve a força, a resistência e a flexibilidade que dão suporte para a estruturação de novas posturas sobre as quais se estrutura uma nova ordem gestual da dança.

Destacamos, a importância da técnica de Martha Graham e sua contribuição para a história da dança, sob os aspectos filosóficos e a partir do olhar de uma aula de flexibilidade, e força muscular abdominal, visto que a técnica de Graham trabalha a expressão, a corporeidade, ou seja os sentimentos, a postura e as qualidades físicas. Isto tudo motiva diversas formas de exploração de movimentos tanto no campo estético como expressivo, ajudando no desenvolvimento global de quem as vivências.

Pretendemos com esta pesquisa, contribuir com os profissionais da área de dança moderna ressaltando o papel valorativo da metodologia de uma filosofia em Martha Graham, sob o enfoque da flexibilidade, visto que esta técnica, que se desenvolveu e marcou a história da dança, influenciou todo o século XX e ainda influencia o século atual.

A cultura da dança é uma realidade que “não precisa de significado”, justamente porque ela própria constrói a significação, por meio do corpo, que expressa valores em todas as dimensões. A cultura e o homem estão indissoluvelmente incorporados. Só existe cultura por meio do homem, e o homem só consolida sua existência pela cultura, que é um ato da imaginação humana.

Martha Graham foi responsável por repassar a cultura da dança moderna que permanece inserida no contexto da dança atual e recai na história de gerações e gerações. Esta corrente filosófica de uma técnica foi criada para seu corpo, mas em curto tempo fez e faz parte do cotidiano e da história da dança.

Este estudo trará novos fundamentos à teoria da Filosofia na Técnica de Martha Graham sob o enfoque da flexibilidade, caracterizando-se como uma pesquisa de campo e bibliografia de abordagem

qualitativa, no sentido de observar, considerar, reconhecer e contribuir para a dança através da inter-relação com a área de estudo da flexibilidade.

Acreditamos que a pesquisa não apenas fornecerá subsídios para novas práxis pedagógicas aos mestres, coreógrafos e bailarinos na elaboração de aulas e criação de novas coreografias e rumos para a dança, como também produzirá conhecimentos que inovarão as práticas em escolas de dança, companhias, academias e universidades, além do valor sociocultural que esta pesquisa representa para arte.

Além do que o presente estudo contribuirá significativamente ao cotidiano da prática pedagógica, promovendo maior embasamento metodológico entre os profissionais da dança, além de ajudar no crescimento pessoal de cada um, melhorando, com a troca de conhecimento, a inter-relação entre os bailarinos provocando e analisando o trabalho da performance em geral, por meio da junção da técnica de dança moderna X flexibilidade.

Ao concluirmos estas reflexões sobre a técnica de Níveis de Flexibilidade, e força muscular abdominal em bailarinas submetidas à técnica de dança moderna de Martha Graham, percebemos também, que é fundamental pensar em técnica não de um modo mecânico e sim de sensibilidade, refletindo na autoimagem e consciência do corpo afetivo e social. Este faz parte de uma sociedade que constrói mudanças na cultura dos praticantes de dança moderna, somando ao conjunto de relações emocionais na caminhada de cada um.

Constatamos que é importante destacar que o corpo não é mercadoria e sim algo significativo cheio de intenções visando a formação do homem criativo participativo e transformador.

REFERÊNCIAS

AU, S. **Balé e modern dance**. London: THAMES AND HUDSON LYDA, 1988.

ACHAR, D. **Balé: uma arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ACHOUR Jr., A. **Bases para exercícios de alongamentos relacionados com a saúde e no desempenho atlético**. 2ª ed. São Paulo: EditoraPhorte, 1998.

ALRICSSON, M., HARMS-RINGDAHL, K., ERIKSSON, K., WERNER, S. **The effect of dance training on joint mobility, muscle flexibility, speed and agility in young cross-country skiers--a prospective controlled intervention study.** Scand J MedSciSports. Aug;13(4), 2003, p. 237-243.

AQUINO, T. **Suma Teológica.** Primeira parte. São Paulo: Martins Fonte, 2007.

BARIL, J. **La danse moderne d' Isadora Duncan.** Paris: VIGOT EDITIONS, 1977.

CAMINADA, E. **História da dança:** evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

DOBBELS, D. **Martha Graham.** Paris: EDITIONS BERNARD COUTAZ, 1990.

GARAUDY, R. **Dançar a Vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973.

GARDNER, H. **Mentes que criam.** Porto Alegre (RS): ARTES MÉDICAS, 1996.

GRAHAM, Martha. **Memória do sangue:** uma autobiografia; tradução Claudia Martinelli Gama. São Paulo: Siciliano, 1993.

HOROSKO, M. M. G. **The evolution of her dance:** Theory and training. Estados Unidos. A capella books, 1991.

HUI, E., CHUI, B. and Woo, J. Effects of Dance on Physical and Psychological Well-being in Older Persons. **Arch Gerontol Geriatr**, 49, 2009, p. 45-50.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2002.

LEAL, M. **A preparação física na dança.** Rio de Janeiro: Sprint. 130, 1998.

MOREIRA, W. W. (Org.). **Educação Física e Esportes:** perspectivas para o século XXI. Campinas: Papirus, 1999.

OKUNEYE, R.O., ADEOGUN, J.O., IDOWU, I. The effects of a six-week aerobic dance programme on selected fitness components and waist-hip-ratio in adult males. **Sierra Leone J Biomed Res**, 2(1), 2010, p. 17-22.

SILVA, A.H., BONORINO, K.C. IMC e flexibilidade de bailarinas de dança contemporânea e ballet clássico. **Fit Perf J**, 7(1), 2008, p. 48-51.

STEINBERG, N., HERSHKOVITZ, I., PELEG, S., DAR, G., MASHARAWI, Y., HEIM, M., SIEV-NER, I. Range of joint movement in female dancers and nondancers aged 8 to 16 years: anatomical and clinical implications. **Am J Sports Med.** May:34(5), 2006, p. 814-823.

SOBRE A AUTORA

Possui graduação em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará (1985). Mestrado em Educação Física pela Universidade Iguazu (2004). Doutorado em Ciências do Desporto pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (2013). Atualmente é professora assistente IV da Universidade do Estado do Pará, docente da UNINASSAU, e coordenadora do Laboratório de dança da UEPA. E-mail: sasa_monteiro@hotmail.com

EM DIREÇÃO A UMA COSMOPOLÍTICA DA IMAGEM: NOTAS PARA UMA POSSÍVEL ECOLOGIA DE PRÁTICAS CINEMATOGRAFICAS¹

TOWARDS A COSMOPOLITICS OF IMAGE:

NOTES ON A POSSIBLE ECOLOGY OF CINEMATIC PRACTICES

Sebastian Wiedemann
FE/Unicamp

Resumo

A partir de uma disposição performática, este texto se propõe a ser um gesto de experimentação filosófica e audiovisual, que instaura um plano misto do pensamento entre audiovisualidades e conceitualidades do qual de modo imanente emerge a noção de cosmopolítica da imagem, como emanção de uma ecologia de práticas em ato que se nutre do encontro e devir com potências de pensamento da diferença, da expressividade matéria e de povos extra-modernos como os Yanomami e Yoruba. Em última instância, a tentativa de uma aventura do pensamento como gesto descolonizador da imagem através da proliferação de modos de experiência cinematográficos.

Palavras-chave:

Gilles Deleuze; Isabelle Stengers; Modos de experiência cinematográficos; Experimentação audiovisual filosófica; Filosofia-performance.

Devir guardião do díspar, do diferencial, experimentar limiaridades e passagens do possível nas gradações de outrem entre mundos. Blocos de audiovisualidades como gestos cosmopolíticos. No encontro e violência com potencialidades imagéticas e sonoras que escapam ao humano, que são mais do que humanas por serem elementares ou extra-modernas, saber que ali encontra-se o germe de um pensamento sem imagem que paradoxalmente se afirma na vertigem imagética/ audiovisual que infindavelmente adia a chegada e cristalização de uma imagem no pensamento.

Abstract

Starting from a performatic disposition, this text proposes to be a gesture of philosophical and audiovisual experimentation, which introduces a mixed plane of thought between audiovisualities and conceptualities from which in an immanent way emerges the notion of cosmopolitics of image, as an emanation of an ecology of practices in the act that nourishes itself from the encounter and becoming with potencies of thought of the difference, of matter expressiveness and of extra-modern peoples like the Yanomami and Yoruba. Ultimately, the attempt of an adventure of thought as a decolonizing gesture of the image through the proliferation of modes of cinematic experience.

Keywords:

Gilles Deleuze; Isabelle Stengers; Cinematic modes of experience; Philosophical audiovisual experimentation; Philosophy-performance.

O plano do sensível se deixando arrastar pelo outro do outro que sacode o pensamento, que o mantém em movimento instaurando por sua vez uma ecologia de práticas cinematográficas que passam pelo filme, mas também pelo papel, pela escrita. Potencialidades imagéticas, sonoras e conceituais se imbricando e compondo um plano misto do pensamento que enriquece esta ecologia singular de práticas ao incorporar não só mais técnicas, mas com elas modos outros de experiência. Isto é, de fazer existir. Podemos dizer então que pensar é sempre pensar por outros

meios. Mas os meios como superfícies deslizantes e de passagem, não são só materialidades como o filme e o papel, mas também materialidades como as potências cosmogenéticas de outros povos. Esta é a questão problematizante que quero explorar e complicar nesta intervenção/gesto ao passar por quatro filmes, “Abismo” (2012), “Xapirimuu” (2016), “Obatala Film” (2019) e “Cintilações” (2018), que fiz no encontro com diversas potências cosmogenéticas. A saber, as potências moleculares da cor, as potências de pensamento Yanomami, Yoruba e da filosofia da diferença respectivamente.

Gostaria de começar por uma formula que me parece, de modo eficaz, diz das exigências do gesto que aqui quero desdobrar:

Fazer existir e não julgar, estando à altura de outrem.

Nesta formulação sem dúvida ressoa Deleuze (1997; 2015) e é nesse ressoar que quero pensar com ele, mas, sobretudo, com a filósofa das ciências Isabelle Stengers em direção a um empirismo especulativo (SAVRANSKY, 2019). Neste balançar, co-pensar também nos leva ao encontro da antropologia e de suas aproximações aos mundos ameríndios, assim como aos encontros afetivos que tenho tido com o povo Yoruba, em especial com *babalawos* da cidade de Ile-Ife na Nigéria. Um *pensar com* desde a perspectiva de um cineasta, ou para melhor dizer, de *um praticante de modos de experiência cinematográficos*. Todo um pensar por multiplicidades e conexões parciais (STRATHERN, 2005) e transversais que dão consistência ao que Stengers chama de ecologia de práticas (STENGERS, 2005).

Assim como Stengers não posso negar que sou herdeiro das luzes e no caso do cinema, também das catedrais. A prática cinematográfica não é nem neutral nem inocente, não esqueçamos que assim como a Internet ela surgiu por motivações militares. A infância do cinema é ínfima, se pensarmos quanto tempo passou para que se impusesse uma clara distinção entre magia, alquimia e química. O cinema é produto da vida moderna, do pensamento moderno, ele já nasceu numa chave maior para usar as palavras de Stengers. Uma chave maior, uma maioria prematura que confina o potencial de experimentação e

criação da prática ao submetê-la às lógicas da representação e do mercado. A primazia de um naturalismo, onde ou o mundo se faz imagem, ou nos é dada uma imagem do mundo, quando, ou pelo menos para as práticas que pretendem afirmar a formula/proposição que aqui quero desdobrar, o que deveria emergir é a potência genética de um mundo sem imagem. Isto é um mundo que sempre está por ser feito, um pluriverso, se pensarmos com William James (2003). Mas certamente o dispositivo cinematográfico reproduz aquilo que Alfred North Whitehead chamou de bifurcação da natureza (WHITEHEAD, 2007) e onde para uma natureza, para um mundo unívoco, há um multiculturalismo em vez de um multinaturalismo (VIVEIROS DE CASTRO, 2018). Impõe-se então um sair do cinema pelo meio do próprio cinema. Se faz iminente uma descolonização do cinema, se quisermos que ele pare de julgar, de reproduzir, de representar. Se quisermos que ele se torne meio para uma efetiva aventura do pensamento.

Falamos da emergência de um cinema antes de saber Cinema, de um cinema em chave menor, poroso e aberto a contágios e alianças impensadas, onde se abraça a instabilidade e vulnerabilidade dos devires na ausência de fundamento, de essência ou de formas a priori. Um cinema que se arisca, que experimenta. Um cinema experimental que dá vazão ao cosmos, a conexões pelas diferenças e em consequência se diz cosmopolítico. Um cinema cuja preocupação não é mais a reprodução de um mundo e com esta a reprodução de uma moral. Um cinema que como modo de experiência, puro (JAMES, 2003) e imanente com a vida mesma, só pode ser um cinema do processo (WHITEHEAD, 1978).

Neste cinema do processo proliferam modos de experiência (cinematográficos), cuja tendência se move por duas propensões. Por um lado, a pergunta pelo intervalo, que como veremos mais adiante não está muito distante do gesto de estar à altura de outrem, e, por outro, por como em meio a um processo cosmogenético de proliferação de heterogêneos, as visualidades e sonoridades se apresentam como atratores do movimento e do movente do pensamento. Isto é, a série é e deve ser aberta, incluindo os mais diversos modos de experiência, assim como o contágio entre divergentes meios, superfícies e práticas. No entanto, as visualidades

e sonoridades são os vetores propulsores do pensamento, abismando-o no intervalo, de onde uma novidade, uma disparidade ou diferencial pode emergir. A qualidade assignificante das visualidades e sonoridades tendem a criar uma maior vertigem no diagrama e, com ela, uma maior potência de queda, que faz com que a imagem seja sempre aquilo que está por vir. Um cinema que se preocupa pelo desabrochar constante e infundável de um mundo pluralista. Em outras palavras, que se preocupa pela variabilidade, transmutabilidade e multirelacionalidade (ORLANDI, 2016) das matrizes perceptivas e cuja nascença eclode dos intervalos. Este cinema metamórfico, certamente, pode independer do filme ou como está acontecendo em ato neste instante, pode devir filme por outros meios, como pode sê-lo a escrita e sua prática de conceitualização. E, nesse sentido, poderíamos talvez, e desde a perspectiva que estamos defendendo, afirmar que já são modos de experiência cinematográficos, as práticas dos xamãs Yanomami em relação aos *xapiripê* como uma espécie de cinema somático e encorpado, assim como as práticas de divinação dos *babalawos* em relação ao corpo literário e divinatório de Ifa como uma espécie de cinema episódico e especulativo?

Antes de testar a eficácia destas especulações sugiro que nos abismemos na vertigem de um primeiro intervalo com o filme "Abismo" (2012), figura 1.

Descolonizar o cinema, levando ao maior grau de singularidade suas potências expressivas. Não há cinema que possa se constituir como uma ecologia de práticas se este se diz, em geral, de modo genérico e querendo reproduzir uma vontade universalizante. Desmontar seus a priori. A potência cinematográfica não pode ser reduzida à figuração, à representação e a sua lógica de causa e efeito. E nem se quer podemos chegar a pressupor que precisa de uma câmera para que aconteça, ou que seja subsidiária de uma vontade de analogia com a realidade e de vícios herdados da literatura e do teatro. O cinema pode acontecer como um cinema-papel, como o que vocês agora estão escutando/lendo, mas também pode acontecer como um gesto tátil de pintar sobre a própria materialidade do filme, como em "Abismo". Este cinema se descoloniza de qualquer vontade transcendente *para fazer corpo com* e se recusar a abandonar a experiência pura (JAMES, 2003)

onde, enquanto a prática emerge, o praticante também o faz. Isto é, o que está em jogo, por exemplo, no caso de fazer corpo com o filme e pintar fotograma por fotograma, é como fazer durar essa ocasião em que mutuamente prática e praticante estão integrados no processo cosmogênico, no processo de nascença de mundos. Processo que pode integrar quantos componentes a ecologia seja capaz de dar consistência e de sustentar no plano da experiência, mas ao mesmo tempo sabendo que nunca atingira uma autossuficiência. Sempre está por se fazer, assim como a imagem sempre está por vir. Quantas variedades cromáticas e moleculares o filme consegue suportar? Quantos mundos diferentes e em estado instável consegue fazer proliferar a prática de cinema feito à mão com a técnica de *dripping* à maneira de Pollock? Para um cinema do processo, sempre interessara muito mais as qualidades intensivas do que as quantidades extensivas, pois é no plano intensivo que as componentes se vêm obrigadas a estar em seu maior grau de ativação. Isto é, de experimentação, de experimentação e responsabilidade.

O mundo, os mundos, o pluriverso está se fazendo e, com ele, nós também. Dobrados na experiência, tudo está em movimento e em chave menor este pensamento cinematográfico em ato, que não para de acontecer, apaga hierarquias e na ausência delas a aventura germina. A ecologia de práticas na sua porosidade e baixa aderência é "uma ferramenta para pensar o que está acontecendo" (STENGERS, 2005), enquanto acontece e onde na vertigem do novo, do intervalo que o convoca; ela, a ferramenta, não se pode deixar fixar num hábito que diga de reconições. A cada vez, a ecologia é outra, a cada vez os acoplamentos são diferentes. Os agenciamentos nunca proliferam do mesmo modo, pois o que estão proliferando é um corpo conectivo e rizomático de afetações entre configurações de mundos divergentes sem algo em comum a priori. Tinta e celuloide não pressupõem uma relação. A cada vez o plano da experiência cinematográfico é re-modulado como zona crítica de alta complexidade e heterogeneidade, sempre com um ponto de apoio local, mas ilocalizável que faz com que não se cristalice ou sedimente como imagem, mas que seja fonte para essa imagem que sempre se diz potência de futuridade, de porvir.

Neste fluxo da experiência não há filme, embora se afirme um, há antes de tudo uma situação-filme

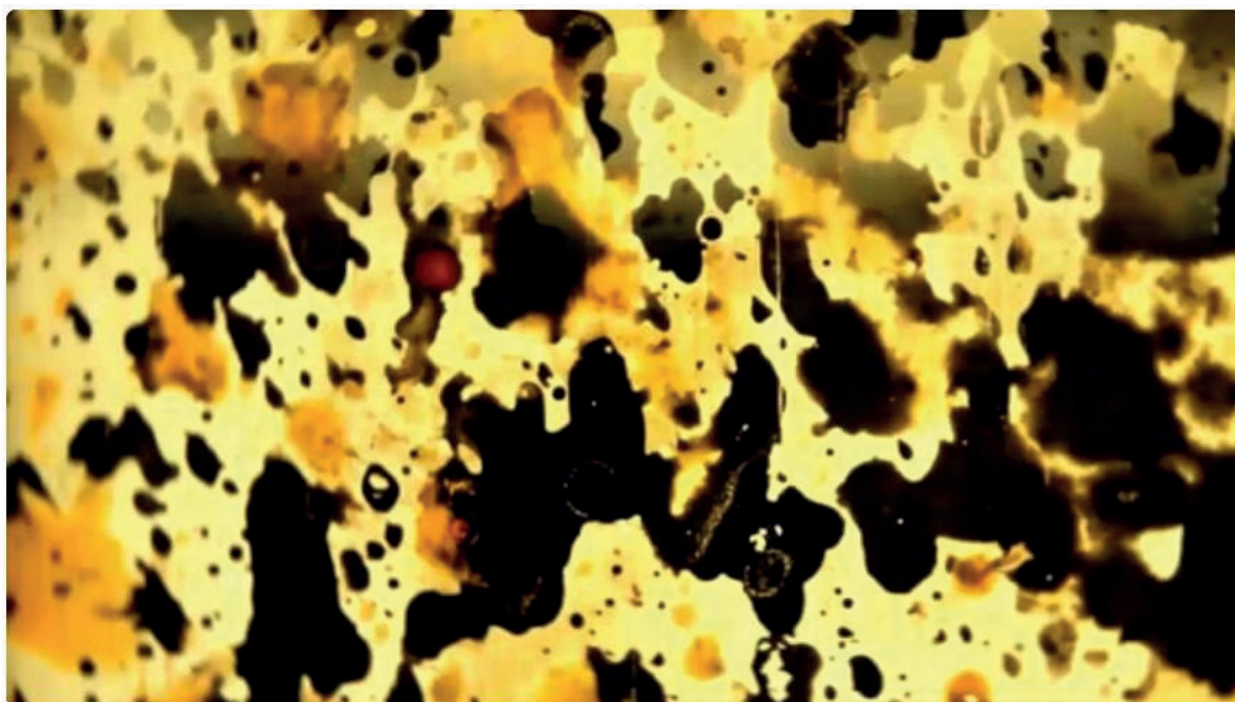


Figura 1 – Sebastian Wiedemann, *Abismo*, filme, 2012. Acervo do autor.
Acesso em: <https://vimeo.com/54427965>

que não nos diz o que pensar, que não se diz palavra de ordem – não julga, faz existir – pois o que está em jogo como decisão é “dar à situação o poder de nos fazer pensar” (STENGERS, 2005). Na ecologia de práticas não se detém o poder, mas se distribui a potência. Nela não há filme, mas a situação–filme, que abre a virtualidade de infindáveis filmes e que de repente podem se precipitar, se atualizar como gotejar colorido em todas as direções sobre o celuloide. Isto é, este cinema do processo não administra nem gerencia o poder de agir e de ser afetado, mas dá o poder à situação, abraçando a turbulência e imprevisibilidade dos encontros. Devir guardião do diferencial, aliar-se com o acaso, com o cosmos, ali onde a situação “se torna uma questão de particular interesse e preocupação, em outras palavras, [ali onde ela] nos faz pensar e não reconhecer” (STENGERS, 2005). Ou como diria Deleuze, ali onde ela nos faz pensar pelo meio, onde não há lugar para definições que se ancorem ou para um horizonte ideal. “*Abismo*” pode começar e terminar a qualquer momento e nenhum pressuposto ou teoria nos daria o poder de retirar alguma componente, que faz parte de seu meio particular. Isto é, ao pensar pelo meio, ao fazermos corpo com uma ecologia de práticas não podemos nos dar o luxo de abandonar o

particular, o singular e as relações internas em nome ou em direção a algo que seríamos capazes de reconhecer ou identificar por já termos uma imagem desse algo. Este cinema do processo não quer ter imagens, mas se mover, porque sempre fareja uma imagem que é infinitamente escorregadiça. Então, ele aprende a infinitamente escorregar, a fazer corpo com a imanência e a desprezar qualquer abstração que o arranque de seu meio. Enquanto ecologia, ele é sempre uma *etho*-ecologia, um complexo emaranhado de processos de mutua afetação intensiva. Ou para parafrasear a Spinoza, não sabemos o que pode uma prática, não sabemos no que ela é capas de devir. Ou ainda e pensando desde o viés de um empirismo radical, sempre se recoloca a perguntar por: do que a realidade é capas? (SAVRANSKY, 2019). Ela é imprevisível, assim como era impossível prever que a emergência de “*Abismo*” faria emergir nesta ecologia de práticas esta dobra de filme–papel–escrita. Não podemos prever que *ethos* as práticas irão secretar, pois ao pensarmos em chave menor o que está em disputa é uma ética dos encontros que a cada vez se afirma de modo singular. Por isso Deleuze dirá do cinema experimental que é aquele que procura antes que achar. E eu agregarei, que sempre procura sem horizonte.

Esta ecologia de práticas cinematográficas deve se abster de qualquer vontade de verdade. Não há verdade na ocasião do pensamento, onde uma proposição é desdobrada e ganha expressão. Só podemos nos perguntar pela eficácia do modo como ela afeta e faz mover o pensamento, pela eficácia do modo como se compõe ativa e potentemente com o meio da prática à que faz parte e contribui a dar consistência. Dali que toda ecologia de práticas seja um gesto pragmático que prefere a precariedade e intempérie, à proteção de uma razão geral e transcendente que lhe de abrigo, mas que atrofie seu desvario e possibilidade de se aventurar, de fazer existir. E não só isso está em jogo, pois quando se tem intimidade com uma prática, nos os praticantes pertencemos a ela, nos co-criamos, nos co-produzimos mutuamente e em alguma medida isso nos impõe obrigações. Ao me afirmar, por exemplo, como cineasta tenho obrigações, pois de mim também depende o movimento da ecologia e dela depende o movimento em mim, uma interligação que não podemos nos dar o luxo de abandonar pelo conforto da verdade e das abstrações que a sustentam. É fazer parte de uma decisão sem um fazedor-da-decisão, é sentir no corpo, no fazer corpo com, que na ausência de um fundamento o corpo de corpos da ecologia se sustenta, pois lhe pertencço e sou capaz de fazer aquilo que eu não poderia fazer de outra maneira. Não faço o cinema que gostaria, mas aquele que posso, aquele que preciso, aquele que sou chamado a fazer. A ecologia me secreta, assim como secreta este texto que aqui estou gestando. Assim como por sua vez os afetos que ela em vocês ativa, fazem com que mesmo provisoriamente também lhe pertençam. Todo um risco. E todo encontro é um risco e sem risco não há pensamento. Esse risco, fala de uma unidade potencial frágil que emerge como causa comum desse abismo que é o intervalo. Dali que se acontece, o encontro, como diz Stengers, tem que ser celebrado como um “acontecimento cósmico” (STENGERS, 2005). Sendo que a procura destes ínfimos acontecimentos, sempre involuntários e como germe de uma aventura do pensamento, é o que move a ecologia de práticas, enquanto um estar junto experimental de aprendizagens pragmáticos e dinâmicos do que funciona e como funciona. Aprendizagens que, por sua vez, fazem dessa procura uma cosmopolítica no desdobrar e

afirmação de sua potência como construtivismo radical. Isto é, *de fazer existir e não julgar, estando à altura de outrem.*

Proponho agora um segundo intervalo com o filme Xapirimuu (2016), figura 2.

Outrem, como nos lembra Deleuze, é a expressão de um mundo possível (DELEUZE, 2015). E na aproximação que estamos traçando na singularidade desta ecologia de práticas cinematográficas diremos que outrem é uma dobra do intervalo, como potencial diferencial em dinamismo constante. Outrem como esse potencial de alteração dos mundos ou de fazer do mundo um pluriverso. Ele é uma potência de diferença, divergência e proliferação como condição relacional entre disparidades que se revezam a possibilidade de dizer que o mundo está por ser feito, ou está se fazendo a cada instante. Outrem como estrutura e condição de possibilidade de mundos, como esse outro do outro que mantém a relação em movimento e dinamismo, “como a condição do campo perceptivo, [sendo que] o mundo fora do alcance da percepção atual tem sua possibilidade de existência garantida pela presença virtual de um outrem por quem ele é percebido; o invisível para mim subsiste como real por sua visibilidade para outrem” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Logo, então, sem outrem o mundo desmorona, pois ele é o princípio que constitui o campo perceptivo, mas por sua vez na sua relacionalidade pode modificá-lo, fazer com que ele entre em novas e impensadas configurações. Isto é, outrem é também a condição da variabilidade das matrizes perceptivas que embora possam ser habitadas pelo par objeto/sujeito e suas representações, independem destes. É neste sentido que uma cosmopolítica da imagem, como a política que se exerce numa certa ecologia de práticas cinematográficas, ao incorporar componentes outras, não se interessa pelas formas expressivas dos outros, mas sim, pelas forças transformacionais e transmutativas que estas carregam. Essas potências de “acontecimentos cósmicos” que adiam não só a queda do céu ou o fim do mundo (KOPENAWA; ALBERT, 2015), mas a tristeza e miséria da fixação de uma imagem do pensamento (DELEUZE; GUATTARI, 1992). A aliança cosmopolítica e a causa comum que dali emerge não é com o outro, mas com o outrem que ele dramatiza,

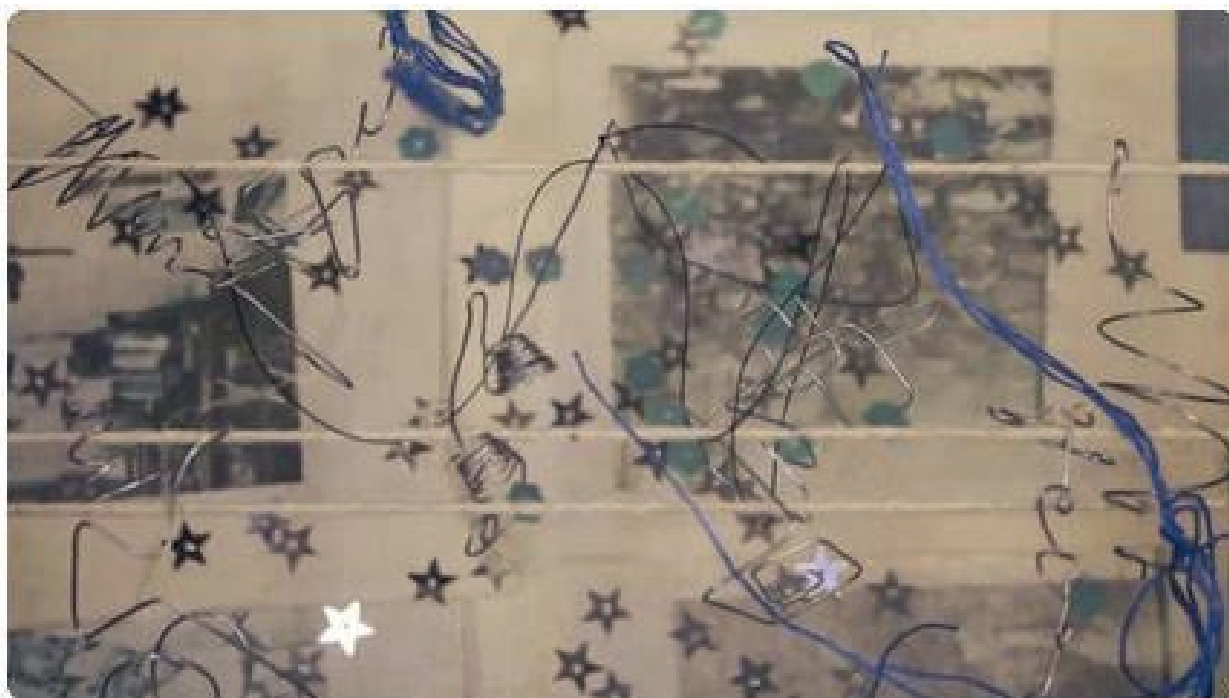


Figura 2 – Sebastian Wiedemann, *Xapirimuu*, filme, 2016. Acervo do autor.
Acesso em: <https://vimeo.com/195130177>

recusando a totalização de um mundo e com ela a estagnação da potência de pensar. Se em *Abismo* esta dramatização aconteceu no encontro com uma vertigem cromática de molecularidades cósmicas, em *Xapirimuu* acontece pela aliança com as potências de pensamento Yanomami, que expandem a ecologia de práticas por meio de performatividades transformacionais cosmopolíticas de equivocidades produtivas (VIVEIROS DE CASTRO, 2018). Como temos insistido, não se trata nunca de procurar equivalências, ou muito menos de promover gestos homogeneizantes. Como diz Stengers, há a necessidade de um “princípio de precaução” (STENGERS, 2018), para não cercar o outro e pelo contrário conseguir dar vazão ao outrem que o habita e atravessa. Não só fazer existir esse mundo possível emanado por outrem, mas como gesto cosmopolítico ativar outros possíveis impensados no plano da experiência como processos de mutua transformação e inclusão (MASSUMI, 2017), sem nunca aspirar a uma síntese, a um projeto de unificação. *Xapirimuu*, em momento algum, tem a arrogante vontade de querer dar conta da riqueza e diversidade de pensamentos e potências audiovisuais apresentadas em *A queda do céu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015). Pelo contrário,

na vertigem e tentando fazer corpo com uma complexa, mas instigante proposição – agir em espírito – tenta, e sempre é um risco, apreender uma certa potência transformacional, neste caso nas audiovisualidades, que passaria por ativar uma certa atmosfera afetiva que de algum modo, sempre incerto e difuso, ressoaria com os afetos Yanomami. Fiapos que não podem nem querem dizer o mesmo que Kopenawa e Albert, mas que na performance cosmopolítica que levam adiante e que integra esta ecologia de práticas, podem afirmar o gesto de “sonhar a terra entre nuvens para que o céu não caia”.

O cinema por outros meios que acredito os xamãs Yanomami levam adiante e em particular Kopenawa, como modos cinematográficos de experiência outros, não só independem de um meio como o filme, mas sobre tudo independem do pressuposto da visibilidade. A matéria deste cinema é o que os Yanomami chamam de *utupë* e que por sua vez compõe os *xapiripë*. Esta matéria cinematográfica “é ao mesmo tempo não icônica e não visível” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006), é matéria espiritual. Isto é, são espíritos que indexam “os afetos característicos daquilo de que são a imagem sem, por isso, parecerem com aquilo de que são a imagem: são índices, não ícones [...]”

seriam então como a condição daquilo de que são imagem; são imagens ativas” (Idem). E acontece que um cinema do processo só pode se interessar por “imagens ativas”, por materialidades vivas, isto é, inacabadas, sempre por se fazer, que agem em espírito por estarem em metamorfismos constantes, por estarem em devir, por respirarem e comporem atmosferas heterogêneas. De algum modo, é isto o que se dá a perceber e sentir em *Xapirimuu* na sua diversidade de técnicas e procedimentos, sem por isto dar a ver uma imagem do pensamento de Kopenawa e do povo Yanomami. As “imagens ativas” não desvelam ou revelam, mas na imanência ativam, agenciam tendências afetivas, possibilidades impensadas de composição. Orientar-se precariamente neste *agir em espírito* é escutar as propensões dos blocos audiovisuais sem a priori saber em que direção o indício que eles carregam nos jogara. E por conta deste risco e vertigem que assim como *Abismo*, *Xapirimuu* pode acabar e começar a qualquer instante.

E já que tudo pode acabar a cada instante, então tudo tem que nascer a cada instante. A cada instante - é nossa obrigação como praticantes desta ecologia - ativar devires, fazer existir, se verter uma e outra vez no processo cosmogênico da própria ecologia, onde tudo é ativo e ativante, onde tudo contém uma potência de vida, onde tudo é força espiritual em ato e em ação com o desdobrar do pluriverso em construção e proliferação. Assim, as visualidades e sonoridades se libertam do engessamento da representação. Não há um mundo a ser representado, mas há uma necessidade de ativar forças genéticas do cosmos para que um outro e sempre nascente mundo possa ser instaurado. Em *Xapirimuu*, compostos audiovisuais como emaranhados de matéria-cinema análoga e digital ou que se dizem animações que emergem das mais diversas materialidades, sentem esta necessidade e chamado. Os compostos audiovisuais como todo espírito, sabem que tudo que possa ativar um devir é bem-vindo. Não é de se estranhar então que em *Xapirimu*, linhas, arames, rebrilhos, papéis, tecidos estejam convivendo alegremente, estejam fazendo durar a performance cosmopolítica, a situação-filme na procura desse sempre fugitivo “acontecimento cósmico” que dá consistência à ecologia de práticas e insiste em ser guardião do

díspar para que a imagem não se deixe capturar. Mas a imagem paradoxalmente não para de capturar novos ritmos que a fazem sempre outra, sempre ainda por se fazer, sempre em variação.

*

Como foi dito anteriormente o que aqui nos interessa é um cinema que se pergunta pelo intervalo em meio à vertigem de visualidades e sonoridades, mesmo que invisíveis ou inaudíveis, mas que são atratores para o dinamismo do pensamento e das matrizes perceptivas. E certamente o pensamento de Kopenawa contamina, afirmativamente, a ecologia de práticas aqui em jogo, onde, por exemplo, um intervalar perceptivo é afirmado aqui e agora em ato, independentemente de que tão visíveis ou audíveis são as visualidades e sonoridades desta atmosfera que somos de momento na passagem pela escrita e leitura.

Os Yanomami e Kopenawa como praticante de modos muito particulares de experiência cinematográfica nos ensinam que este cinema do processo deve estar aberto a um constante desestabilizar e hesitar, onde, por exemplo, estar à altura do intervalo ou do outrem que os *xapiripë* carregam, implica para os xamãs processos iniciáticos complexos, onde as obrigações e responsabilidades diante da ecologia de práticas são ainda mais notáveis e iminentes. A literalidade de estar sempre em meio a um grande cinematografo cósmico em formação, é tremendamente vertiginosa. E é com essa vertigem que um cinema do processo é chamado a fazer corpo. Assim, ao integrarmos estas forças de pensamento Yanomami à ecologia que aqui nos convoca, ela palpa com mais clareza que nunca estamos lidando com fatos ou com uma natureza das coisas. Pelo contrário, lidamos e nos doamos à emergência de proposições, ocasiões e situações disparadoras de ativação, de ação e transformação que fazem da cosmopolítica uma política dos afetos, sempre mais do que humanos, que se recusam a servir a um senhor, à Natureza (não existe tal domo unificador), a qualquer transcendência. Uma política que em todo caso só serviria a uma contra-transcendência que Stengers chama de “intrusão de Gaia” (SZTUTMAN, 2018) e que nós chamaremos de *ponto de vista da criação*, onde como insistimos

ontologias e mundos são feitos, são compostos. Um composicionismo contra-natura que só se ergue, por que cria condições de existência para o diverso, para o estar junto do diferente e onde todos somos atmosfera, onde todos somos meio e estamos no meio.

Sendo atmosfera como “um agregado de mundos divergentes que não aceitam um representante comum” (SZTUTMAN, 2019), vertemo-nos inexoravelmente num plano da experiência povoado de multiplicidades de emergência livre, onde sem transcendência ganhamos um maior grau de intimidade com o caos e seus modos de aparecer sempre fortuitos, mas ricos em cosmicidade. Assim o precursor sombrio de outrem sempre é o caos, mas outrem como passagem de cosmicidade e intervalo, é a nascente, da qual mundos são engendrados. Neste intervalar ao sermos participantes e praticantes desta ecologia temos a obrigação de cuidar essa ocasião-berçário onde essas faíscas de vida estão em constante eclosão. Isto é, onde elas se afirmam como a multiplicação de contra-imagens ativas que fazem do cinema não só um gesto cosmopolítico, mas também uma vertigem xamaneante de transformação entre mundos, de ponte com o fora.

No encontro, na criação de vínculos parciais com as potências de pensamento Yanomami, os modos de acontecer do plano da experiência cinematográfica ganham novas nuances experimentais, explicitando que assim como a magia e bruxaria o que tem que ser cultivado “é uma arte da atenção imanente, uma arte empírica que investiga o que é bom ou nocivo” (STENGERS, 2017) para a ecologia de práticas e o processo cosmogênico que esta leva adiante. É nesse sentido que os xamãs são radicalmente pragmáticos e “experimentam efeitos e consequências do que, como el[e]s sabem, nunca é inócuo, e envolve cuidado, proteção e experiência” (Idem) e que de algum jeito “Xapirimuu” explora ao evocar vestígios da mitologia metálica que Kopenawa apresenta.

Como *etho*-ecologia, este cinema do processo sempre tem que ser um gesto de cuidado e cura, e por tanto de resistência. De resistência a qualquer vontade de tornar a matéria impotente ou inativa. Isto é, estéril e impossibilitada de entrar em relações e conexões outras às já conhecidas e

esperadas. Sabendo que tudo pode devir matéria-cinema, mas também tudo pode adoecer; cuidar e se for necessário curar, justamente para que ela, a matéria-cinema, possa se tornar material. Isto é, possa entrar em processo de composição, de co-criação e co-evolução. Em outras palavras, assim como o corpo do xamã e a prática de fazer corpo do xamã, ser poroso, permeável, maleável, aberto a fractalidades e passagens de baixa aderência. Esse foi talvez, e sempre como um risco e vertigem, o que orientou a situação-filme de “Xapirimuu” entre indiscernibilidades, mas também modulações singularizantes de uma dramatização contingente, onde se tenta fazer escuta da língua secreta das visualidades e sonoridades, sem que essa escuta desvele o secreto. Do contrário, deixaríamos de ser guardiões do diferencial e do epicentro ilocalizável e inominável das virtualidades que sustentam e são a causa desta cosmopolítica da imagem. Escutar o murmulho do cosmos no abismo que é o intervalo, mas nunca se perguntar de onde vem ou para onde vai. Tão só multiplicar as superfícies por onde pode proliferar e se modular. Esse simples e ao mesmo tempo complexo gesto, como continuidade na descontinuidade, atravessa permanentemente a performance cosmopolítica.

Os Yanomami nos doam um conceito riquíssimo com a polissemia construtivista que a noção de *utupë* carrega e que cria um ponto de não retorno nesta ecologia de práticas, ao fazê-la entrar em transformações não só por fazer com que ela incorpore novas componentes, mas porque estas componentes assim como as outras que já compõem o complexo rizomático, já não conseguem parar de remexer e chocalhar os processos morfogenéticos. Imagens ativas que se desdobram fractalmente em devires e metamorfismos constantes e que tem o poder de especular (VALENTIM, 2019). Contra-imagens que carregam uma fertilidade, uma força engravidante que as faz multiplicidade e fluxo de heterogeneidades. Elas estão vivas, são espíritos, agem em espírito, pois sua agência move um mundo tão intensamente que este não para de se abrir em novos modos de existência. Elas são atratoras de transformação, pura propensão aos devires. *Utupë* nos faz lembrar que somos parte da mesma linhagem, do mesmo processo cosmogênico e que, portanto, fazemos parte do

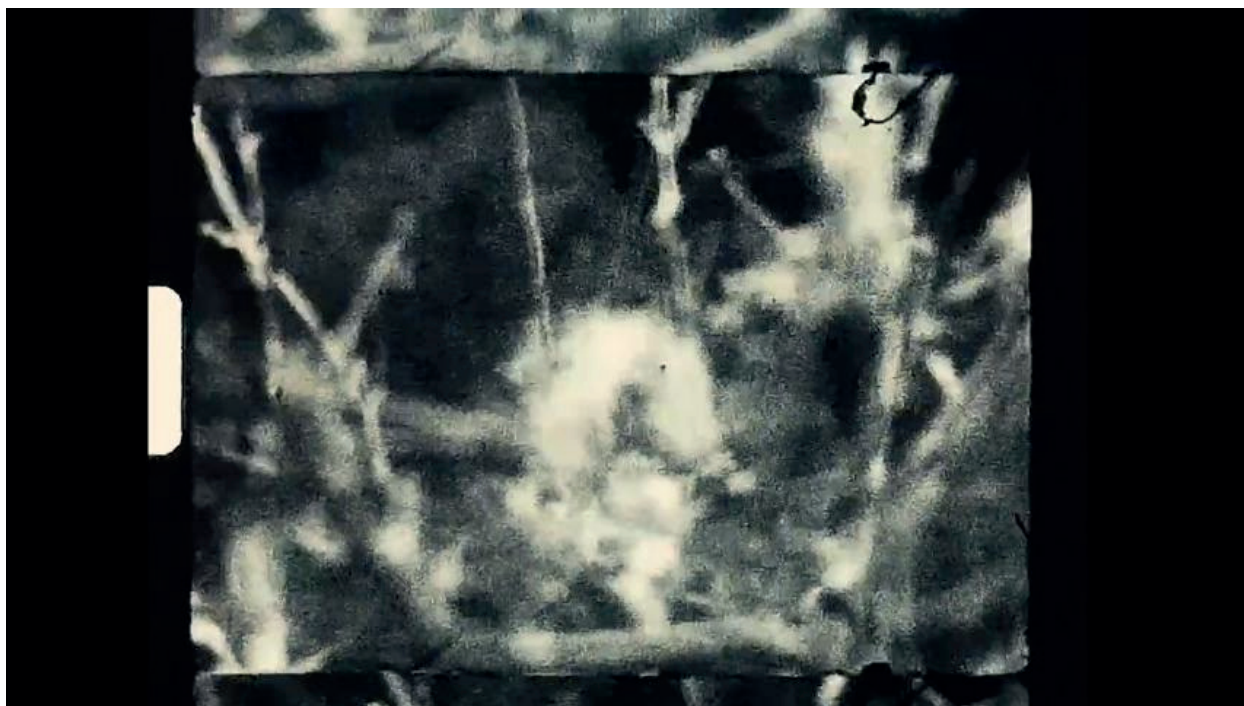


Figura 3 – Sebastian Wiedemann, *Obatala*, filme, 2019. Acervo do autor.
Acesso em: <https://vimeo.com/338893751> (password: obatala)

constante entrecruzamento de perspectivas que multifacetam o mundo, multiplicando as entradas e fluxos de outrem e com ele de novos modos de existência. Series infindáveis de ocasiões embrionárias, onde, por exemplo, esta ocasião–filme–papel em ato e que vocês estão lendo agora, devem *utupa sipë* ou “pele de imagens” como os Yanomami chamam as inscrições sobre papel.

Com *utupë* insistir em que um cinema do processo sempre tem que estar disposto a acontecer por outros meios, a se multiplicar por inúmeras e impensadas superfícies, a ser espírito e espiritual por possuir corpos demais que desbordam qualquer forma, até quase explodir e fazer colapsar o plano do audível e visível. Um cinema que pode atingir umbral espectrais, pois como conglomerado espiritual “só é escasso de corpo na medida em que possui corpos demais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006) que são instáveis e ao mesmo tempo disjuntivos. Um cinema que em sua spectralidade pensa o mundo. Isto é, que no seu potencial metamórfico constitutivo como agente cósmico “encarna uma estrutura de pensamento intensamente transformacional, assubjetiva” (VALENTIM, 2019), onde como nos lembra Deleuze pensar é sempre criar e diferenciar.

A noção de *utupë* se apresenta como conceito, pois ela se afirma como um hiper–conglomerado de relações que dinamicamente condensam uma qualidade de vórtice e vector para o pensamento. *Utupë* não só afeta o modo como os blocos audiovisuais se compõem em “Xapirimuu”, mas já que as audiovisualidades desta ecologia de práticas sempre tem um avesso conceitual, por sua vez nutrem a possibilidade de dar maior consistência às noções de kino–madologia e etologia poética que povoam este plano da experiência como zonas críticas de transversalidades entre heterogêneos. Com *utupë* podemos afirmar que esta kino–madologia e etologia poética são habitadas por seres pensantes, por contra–imagens ativas, que como ocasiões para o pensamento, que como ocasiões–filme, papel, conceito, como temos explorado aqui, detêm perspectivas por onde outrem vaza. E não esqueçamos que o proliferar de outrem depende do proliferar e dinamismo das perspectivas, como fugas intervalares espectrais que sustentam o mundo e a imagem. Sendo que a imagem não é o que se dá a ver no mundo ou do mundo, mas o que o sustenta, incluindo nossos próprios corpos, por ser esse fora que como núcleo dinâmico e agencia spectral é vibração difrativa e não reflexiva que não deixa estagnar o movimento.

Em outras palavras, a preocupação e obrigação desta cosmopolítica é cuidar da eficácia da imagem e que como veremos no seguinte intervalo, com os Yoruba e com Ifa, pode ganhar tonalidades impensadas que continuam a afirmar que a vertigem é um fator primordial para, na imanência e pelo meio, habitar o cinematografo cósmico que é o mundo.

A possibilidade de se abismar nesta experiência cinematográfica e ocasião-filme, que antes de tudo é uma experiência vital de encontro entre mundos, não teria sido possível sem a imensa generosidade de Oba Ojele e Obalesun do Templo de Obatala da cidade sagrada de Ile-Ife, lar primordial dos Orisas na Nigéria. Também sou profundamente grato a Ifakola, diretor da Obatala Arts & Culture Academy e antigo aluno do Ifa Heritage Institute, quem fez possível que conhecesse o Wándé Abímbólá, Àwísẹ Awo Àgbàyé.

“Obatala Film” se apresenta como uma ocasião-oferenda-filme, que complica e torna mais ricas as possibilidades dos modos de experiência cinematográficos, pois a noção de oferenda só pode ser afirmada na medida em que toda uma ecologia de práticas Yoruba também é afirmada e incorporada. Este cinema por outros meios se move e compõe na pergunta pelo intervalo entre *Orun* e *Aiye*, entre o mundo espiritual e o mundo físico, entre um plano de virtualidades de mundos por vir e sua atualização, que afirma uma política onde o cosmos insiste fazendo proliferar as divergências, a diferença. A filósofa Yoruba e Ìyánífá Sophie Oluwolé, dirá que “Ifa não é religião, mas contém religião; que não é história, mas contém história; que não é filosofia, mas contém filosofia; que não é ciência, mas contém ciência” (OLUWOLE, 2014). Em outras palavras, que é uma multiplicidade de potências genéticas de mundos que se nega a ser uma totalidade, ou para melhor dizer, que se preocupa por cuidar do secreto e mistério do mundo. E não esqueçamos que o termo babalawo, quer dizer pai/guardião dos mistérios e por tanto da sabedoria, do cognoscível. O babalawo é o guardião daquilo que pode vir a ser atualizado como possível no mundo e que por tanto mantém o mundo em processo, em recriação constante, em movimento.

Ao fazermos corpo com a potência de pensamento de Ifa, podemos reformular a proposição de Sophie

Oluwolé, ao dizermos que este cinema do processo não é religião, nem filosofia, nem antropologia, mas de algum modo os inclui, pois como Ifa antes de tudo se preocupa pelo metamorfismo do pensamento e sua eficácia diante de um problema concreto. Todo um gesto onde esta ecologia de práticas que estamos levando adiante ganha valor por “sua efetividade em introduzir novos seres (novas agências), ou, mais precisamente, de estabelecer novas relações no mundo” (DE CASTRO COSTA, 2017) e onde como não paramos de insistir “os termos da relação não a precedem: eles emergem simultaneamente, num processo de *captura recíproca* [de mútua inclusão] que faz surgir” (Idem). Nesta coprodução que mantém ativo o processo cosmogênico participam não só forças humanas, mas, sobretudo, mais do que humanas. Condição que os babalawo entendem muito bem. Eles sabem que no processo sempre estão participando ativamente outros-que-humanos, e que não há criação, mas sim co-criação imanente onde não pode existir hierarquia entre os termos. Fazer existir e não julgar. Saber que um cinema do processo sempre é multirelacional e tem a obrigação de agregar a diferença sem torna-la impotente. Ou seja, um cinema que com a diferença abre novas potências. Um cinema que afirma uma cosmopolítica da imagem, por insistir em ser um exercício especulativo que pretende suspender os hábitos de hierarquizar e julgar, para que a experiência (cinematográfica) possa ser efetivamente um processo de experimentação que sempre corre riscos, que tateia, que abraça as incertezas e a catástrofe, que não tenta fugir do caos. Um processo de experimentação como experiência do pensamento, onde como diz Deleuze e Guattari “pensar é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa” (DELEUZE; GUATTARI, 1992) ou neste caso dos babalawo e onde a co-criação acontece, pois insistimos em ser capazes de pensar na presença de outros, mas, sobretudo, sob a influência do outrem que eles carregam. Gesto que implica não querer possuir um poder, aquele humano humano demais e que não se diz intensivo, mas se tornar praticante e passagem que não desqualifica, mas vaza e escorrega entre meios como potência e força criadora nômade e fugitiva. Com os babalawo os modos de experiência cinematográficos não só têm que devir guardiões do díspar e do diferencial, mas também do mistério e segredo.

Esta ecologia de práticas cinematográficas, só se sustenta na medida em que é recusa de qualquer base universalizante, antropocêntrica ou etnocêntrica. Em outras palavras, se sustenta justamente por não ter fundamento, por acontecer pelo meio, onde ativamente recusa “qualquer recurso ou critério que transcenda determinada questão e o meio concreto em que ela [a prática] emerge” (DE CASTRO COSTA, 2017). Nesse sentido “Obatala Film” é um gesto cosmopolítico e de descolonização do próprio cinema, pois assume coexistências, assume que nunca estamos sozinhos no mundo, mas, sobretudo, porque assume a necessidade de devir-com, de fazer do cinema um gesto animista como “agenciamentos que geram transformações metamórficas em nossa capacidade de afetar e sermos afetados - e também de sentir, pensar e imaginar” (STENGERS, 2017).

Em “Obatala Film” entramos pelo meio e o que se dá a ver de entrada é a vertigem do indeterminado, como processualidade de uma inteligência coletiva e impessoal composta entre filme e Ifa como cinema por outros meios e onde praticantes e práticas se reúnem por uma causa comum (SZTUTMAN, 2018), onde o gesto expressivo não pode se dizer privativo, mas sim tendência co-evolutiva e compartilhada do próprio processo. Devir praticante de modos de experiência cinematográficos com Ifa é estar à altura do destino que nosso Ori carrega e que inevitavelmente implica uma ética radical dos encontros. Ética que como causa comum cuida e cura das condições de possibilidade que fazem com que a imagem seja sempre aquilo que está por vir, seja esse secreto e mistério que se recusa a ser totalmente cognoscível e pensável, mas que move o pensamento. O babalawo, não é só pai e guardião do secreto, mas também da imagem.

“Obatala Film” como ocasião do pensamento sabe da potência do fragmento, a mesma que faz com que o corpo literário de Ifa, não se manifeste como uma totalidade contínua e fecha, mas sim como fragmentos e fractalidades por meio da divinação. O corpo literário de Ifa é uma espécie de reserva de cosmicidade em constante expansão e renovação que depende do dinamismo gerado entre o babalawo e o consultante. Nesse sentido, perguntar a Ifa e fazer com que o processo de divinação aconteça, não é perguntar pelo futuro como se fosse algo já dado, mas perguntar pelos modos como as

potências de futuro podem se atualizar no mundo, fazendo dele outro. Ifa é vetor de organização e composição do caos, é um atrator morfogenético onde babalawo e consultante são meios e canais que tem a obrigação de fazer circular e proliferar afirmativamente o *ase*, a força vital que compõe e renova o mundo. Tal circulação e proliferação se singularizam e ganham tonalidades particulares na aliança com os mais diversos Orisas. E se aliar com um Orisa não é outra coisa do que intensificar a eficácia de uma ética. Ética que depende do Ori, que é a nossa cabeça tanto física como espiritual e que contém um destino, que poderíamos entender como a obrigação de cultivar a maior potência de agir e onde a oferenda é um catalizador para este propósito. Em outras palavras, o Ori se alia com aquele que tem uma cabeça mais intensa e potente, com um Orisa (aquele que tem um Ori maior, mais forte) sendo que o diferencial ali presente é só de grau e não de natureza. Do contrário não seria possível receber um Orisa no próprio corpo, quando do que se trata é de fazer corpo com, é de devir-com. Ou seja, de fazer da aliança caminho de convergência diferenciadora entre *Orun* e *Aiye*. É nesse sentido que a devoção e as oferendas são o modo de manter vivo e intensificar a aliança, o vínculo, o canal com o Orisa para que o *ase* possa circular. Circulação onde sempre estarão implicados Ifa e Esu. Ifa como vetor de composição e organização, e Esu como potencial de conectividade, como liga cósmica. Não esqueçamos que Esu não só sabe todas as línguas do cosmos, mas é um mensageiro entre *Orun* e *Aiye*, entre o céu espiritual e a terra material. E embora não dependa só dele, ele está no cerne do circuito virtual-atual ao ser a liga entre estes.

O babalawo como articulador de possíveis, ou para melhor dizer, de condições de instauração dos possíveis entra em relação com os Odus, que são os fragmentos-componentes do corpo divinatório de Ifa e que por sua vez contem inúmeros versos. Certamente só um babalawo não pode acessar a todos, dali que muitas vezes as sessões aconteçam com vários babalawos. O que reafirma o caráter impessoal e relacional da ecologia de práticas Yoruba, onde o babalawo, não detém o poder, mas sim é aquele que por ter intimidade com Ifa pode sugerir caminhos para a propensão das potências de cosmicidade

que Ifa carrega. É assim como “Obatala Film” ao ser uma ocasião–oferenda aspira afirmar a força espiritual dos Orisas com que temos estabelecido uma aliança. Com Obatala, Orisa da criação e da criatividade, mas também com Osun, Orisa das águas, dos fluxos e mãe primordial.

Na ocasião–filme se conjugam concomitantemente as forças de Ifa, Esu, Obatala e Osun. Ifa e Esu via a instauração de uma composição audiovisual que diz dos gestos do babalawo, dos gestos de quem é guardião do segredo, de quem cuida do segredo–imagem ao fazer com que esta não se fixe. Dalí o apelo ao transe, à vertigem na composição. Ao mesmo tempo, sendo que o destino é sempre fazer seguir o *ase* que faz proliferar a vida, as sonoridades se apresentam como fazer escuta do ritmo do cosmos, do seu fluxo, onde Osun ressoa fortemente. Fluxo que sempre é criação, que sempre é afirmação de Obatala. Como dobra deste gesto, vemos por sua vez, o nascimento de Oba Ojele, sua coroação como um dos reis do Templo de Obatala que não é mais do que o desdobrar e devir de forças cósmicas, de forças moleculares das águas, das folhas, dos rebrilhos que se corporificam e onde mais uma vez Osun e Obatala se manifestam, se afirmam como caminho e caminhada. Ocasião–oferenda–filme, como ocasião onde as forças dos Orisas entram em ação.

*

Neste ponto já podemos sentir o que implica fazer funcionar uma ecologia de práticas cinematográficas e que tão rica ela pode se tornar. Não só a ecologia, mas o cinematografo cósmico em expansão, fazendo comunidade e promovendo causas comuns, carregando forças moleculares, forças dos Yanomami e dos Yoruba, sabendo que nunca se chega, que a tarefa sempre está por ser feita e com ela a constante renovação de fazer cinema por outros meios, onde como os babalawos nos ensinam sempre se começa por segunda vez e não por primeira. Acolher o fato sempre vertiginoso de que fazemos parte de um corpo sem órgãos, como o é o corpo literário e divinatório de Ifa. Assim mesmo abraçar o presente que é carregar um Ori que exige constantemente uma plasticidade neuro–espiritual de uma ética dos encontros cósmicos, onde sempre retorna a pergunta por se estamos à altura de fazer corpo com o ponto de vista da criação.

Do que é capas a realidade, enquanto cinema do processo, enquanto cinematografo cósmico? Não sabemos. Só nos cabe abraçar o mistério e insistir em que a ecologia de práticas através de suas performances cosmopolíticas cultive o pluriverso, onde reaprendemos a confiar no mundo uma e outra vez e onde “sem garantia alguma, apostamos contra toda probabilidade por um talvez” (SAVRANSKY, 2019) que se diz intervalo e que sussurra: “Sempre ainda não! Sempre ainda não!” como “a impossibilidade de incluir tudo e a necessidade de não desqualificar nada.” Um sussurro, um “gesto menor” (MANNING, 2016) que é muito menos “uma proibição e mais um programa de trabalho e experimentação” (SAVRANSKY, 2019).

CODA

Para provisoriamente terminar estas notas que sempre devem ser inconclusas direi que esta ecologia de práticas sempre exige redobrar a aposta. A aventura do pensamento só avança na tensão constante de seus supostos limites, para que eles sempre sejam dinâmicos. As obrigações, diante do chamado da contra–transcendência, que é o ponto de vista da criação pede um constante refinamento do fazer escuta, onde cada vez mais estejamos à altura da propensão do que nossos corpos podem no emaranhamento de situações potenciais onde as dramatizações do pensamento devem ser cada vez mais radicais, onde a vertigem seja cada vez maior. Tanto os Yanomami, como os Yoruba, tem sido intercessores imprescindíveis para esta aprendizagem mais do que humana de agir em espírito sentindo o *ase* presente nos encontros. E sem dúvida o meu encontro com Obatala, Osun, Esu e Ifa, tem sido um “acontecimento cósmico”, onde tem se aguçado a minha afinidade afetiva pelos planos de experiência de tendência aquosa nos quais aqui não tive tempo de me deter, mas onde, por exemplo, já emergiram situações–filme como “Ondas” (2015)².

A minha ligação com as águas é algo que não posso refutar, pois elas são a atmosfera, a qual, antes de qualquer outra, pertence. Uma certa kino–madologia que atravessa este cinema do processo e esta ecologia de práticas, faz com que os encontros sempre sejam passagens de passagens. E o encontro com estas alteridades



Figura 4 – Orssarara Collective, *Cintilações*, 2018.
Disponível em: <https://vimeo.com/292308770>

radicais e extra-modernas, tem sido a passagem necessária para intensificar a pergunta por como continuar afirmando modos cinematográficos de experiência que destilem gestos de emergência criadora que tornem mais potente a conectividade e fluência do pensamento, assim como a proliferação e expansão do pluriverso. Tornar rico e complicar o problema que move esta pergunta, que aqui nos move, inevitavelmente me jogou na iminência da instauração de um novo cenário e fabulação especulativa (HARAWAY, 2013), o “Azul profundo”, e que agora também integra a performance cosmopolítica que aqui insiste.

Estar à altura de outrem impõe esse desapego do outro e de suas formas, para justamente fazer com que os afetos que dele emergem e agora nos compõem, nos arrastem em direções e dimensões impensadas. Passar, saber que sempre se deve continuar por outros meios. E simplesmente enuncio a atual existência do “Azul profundo”,³ para destacar a responsabilidade que impõe uma cosmopolítica da imagem que só pode se dizer eficaz, se está em constante movimento e instabilidade. Hoje a ecologia de práticas além de tudo o que já aqui se deixou sentir, perceber e apreender agrega também o “Azul profundo” e com ele, práticas de animalidades marinhas,

de polvos (GODFREY-SMITH, 2019) lulas e águas-vivas ou de humanidades neurodiversas entre o autismo (MANNING, 2016) e o Alzheimer de cérebros azuis (MALABOU, 2019), assim como gestos que excedem uma antropologia que por se dizer mais do que humana, se diz xenologia (VALENTIM, 2018). Fazer existir, não julgar. De repente o cinematografo cósmico está submerso no “Azul profundo”. Não sabemos quanto pode durar e no que mais, e que não podemos prever, irá desabrochar. Só nos cabe insistir em estar no meio e pelo meio fazendo cintilar infundavelmente as forças do cosmos e do pensamento, como nos lembra meu querido amigo Luiz Orlandi neste último intervalo audiovisual que a vocês apresento.

Cabe-nos então fazer corpo com as práticas e técnicas de que dispomos, mas também inventá-las, renová-las para que as ecologias sempre sejam alargadas e outras. Um cinema do processo se serve de qualquer meio e sempre está disposto a acontecer por outros meios, qualquer que sejam: escrita, filme, fala, divinação e qualquer outro que possa ser imaginado, mas que prove sua eficácia ao tornar mais potente a performance cosmopolítica que faz do mundo uma nascença incessante e da imagem algo sempre por vir.

NOTAS

1. Uma primeira versão deste texto foi apresentada a modo de palestra de abertura no evento “Estágio Intensivo Master Europhilosophie/ UNILAB: Seminário Filosofias no Sul Global e 2º Encontro de Geofilosofia” (2019). Agradeço especialmente a Cleber Daniel Lambert da Silva pelo generoso convite.

2. Filme disponível em: < <https://vimeo.com/167269853> >

3. Para ganhar maior intimidade com o “Deep Blue: Future Memories of a Living’s Cinematic In-Between”. Livro-objeto e filme especulativo disponível em: < <https://evidenceannual.co/Sebastian-Wiedemann-Azul-Profundo-Deep-Blue> >

REFERÊNCIAS

DE CASTRO COSTA, Alyne. Ecologia e resistência no rastro do voo da bruxa: a cosmopolítica como exercício de filosofia especulativa. **ANALÓGOS**, [S. l.], v. 17, n. 1, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.ANA.31514>. Acesso em: 8 ago. 2019.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997. E-book.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Edição: 5a ed. São Paulo (SP): Perspectiva, 2015. E-book.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. E-book.

GODFREY-SMITH, Peter. **Outras Mentes: O Polvo e a origem da consciência**. Edição: 1a ed. [S. l.]: Todavia, 2019. E-book.

HARAWAY, Donna. **SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far**. [S. l.], 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.7264/n3kh0k81>. Acesso em: ago. 2019.

JAMES, William. **Essays in Radical Empiricism. Mineola**: Dover Publications, 2003. E-book.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. E-book.

MALABOU, Catherine. **Morphing Intelligence: From IQ Measurement to Artificial Brains**. Tradução

Carolyn Shread. Translation edition ed. New York: Columbia University Press, 2019. E-book.

MANNING, Erin. **The Minor Gesture**. Durham: Duke University Press Books, 2016. E-book.

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. São Paulo: n-1 edições, 2017. E-book.

OLUWOLE, Sophie B. **Socrates and Òrúnmilà: Two Patron Saints of Classical Philosophy**. [S. l.]: Ark Publishers, 2014. E-book.

ORLANDI, Luiz B. L. **Revendo nuvens**. ClimaCom, [S. l.], v. 7, p. 91-117, 2016.

SAVRANSKY, Martin. **Pensar el Pluriverso: Elementos para una filosofía empírica**. Diferencias, [S. l.], v. 1, n. 8, 2019. Disponível em: <http://www.revista.diferencias.com.ar/index.php/diferencias/article/view/180>. Acesso em: ago. 2019.

STENGERS, Isabelle. Introductory Notes on an Ecology of Practices. **Cultural Studies Review**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 183-196, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.5130/csr.v11i1.3459>.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. **Cadernos de Leitura**, [S. l.], v. 62, p. 2-15, 2017.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 69, p. 442-464, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p442-464>.

STRATHERN, Marilyn. **Partial Connections**. Edição: Updated Edition ed. Walnut Creek Lanham New York Toronto Oxford: Altamira Press, 2005. E-book.

SZTUTMAN, Renato. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 69, p. 338-360, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v0i69p338-360>.

SZTUTMAN, Renato. Um acontecimento cosmopolítico A proposta de Stengers e o manifesto de Kopenawa. **Mundo Amazônico**, [S. l.], v. 10, n. 1, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.15446/ma.v10n1.74098>. Acesso em: ago. 2019.

VALENTIM, Marco Antonio. Antropologia & Xenologia. **Revista ECO-Pós**, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 343, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v21i2.20499>.

VALENTIM, Marco Antonio. Utupë: A imaginação conceitual de Davi Kopenawa. [S. l.], v. XII, n. 24, p. 193-216, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Mana**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005>.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campo**, [S. l.], v. 15, n. 14-15, 2006, p. 319-338.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, 2018. E-book.

WHITEHEAD, Alfred North. **Process and Reality**. New York: Free Press, 1978. E-book.

WHITEHEAD, Alfred North. **The Concept of Nature**. New York: Cosimo Classics, 2007. E-book.

SOBRE O AUTOR

Sebastian Wiedemann: Cineasta-pesquisador, doutorando em Educação na área de Práticas Artísticas e Aprendizagem (FE/Unicamp), investiga na intersecção entre cinema experimental e filosofia a possibilidade de aprendizagens mais do que humanas entre escrita, curadoria e realização. Possui mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes – UFF (2016), especialização em Estudos Cinematográficos – Universidad del Cine (2013, Argentina), graduação em Direção Cinematográfica – Universidad del Cine (2010, Argentina) e graduação em Artes Visuais pelo Instituto de Bellas Artes (2005, Colômbia). No campo problemático que se cria entre cinema experimental e filosofia, atua principalmente nos seguintes temas: pesquisa-criação [research-creation], pedagogias radicais dos processos de criação, composição audiovisual, modos de experiência cinematográficos e cinema e pensamento (Gilles Deleuze). Sua obra cinematográfica já recebeu retrospectivas na Espanha, Irlanda, Colômbia e no Brasil. Editou os livros “La Radicalidad de la Imagen. Desbordando latitudes latinoamericanas. Sobre algunos modos del cine experimental.” (2016), “Conexões: Deleuze e Cosmopolíticas e Ecologias

Radicais e Nova Terra e...” (2019) e “Pensamientos Migrantes: Intersecciones cinematográficas.” (no prelo, 2020). Mais recentemente publicou como autor o livro “Deep Blue: Future Memories of A Livings Cinematic In-Between” (2019). Financiamento: CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

E-mail: wiedemann.sebastian@gmail.com

ART(E)CIÊNCIA: QUANDO UM BIÓLOGO DEVÉM CRIAÇÕES NA FLORESTA

ART AND SCIENCE: WHEN A BIOLOGIST

DEVIRS CREATIONS IN THE FOREST

Carlos Augusto Silva e Silva
IFRE
Maria dos Remédios de Brito
IFCH/UFGA

Resumo

Inspirado na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, o texto tem como objetivo problematizar um entre *art(e)ciência* a partir de mobilizações de um biólogo-artista com experimentações performáticas do corpo na e com a floresta, aglutinados pelas seguintes questões: como a arte e a biologia se cruzam com/na floresta? Que vazamentos escorrem desse entre *art(e)ciência*? As materialidades imagéticas da pesquisa foram produzidas na caverna/cachoeira do km 30, localizada no Ramal Novo Xingu, a 30 km da cidade de Altamira-PA e, também, na caverna da Planaltina, 3 km da cidade de Brasil Novo-PA. Finalmente, serão apresentadas produções estéticas do biólogo e seus encontros que utilizaram dos elementos encontrados naqueles locais como força inspiradora para fazer acontecer outros modos sentir a vida no entre biologia e arte, possibilitando biólogos, artistas, professores, alunos e pesquisadores outros encontros vitais.

Palavras-chave:

Biologia; Arte; Gilles Deleuze.

INTRODUÇÃO

As experimentações, pequenos ensaios, bem como o pensamento conceitual que envolve a trama destes e dos encontros vivenciados, foram inspirados pela filosofia de Deleuze e Guattari a fim de experimentar atravessamentos com a floresta, não como uma obra artística a ser analisada, comentada e que procura dizer algo, mas com o intuito de que seja pensado outro modo de experimentar biologia e arte a partir da diferença.

Abstract

Inspired by Gilles Deleuze and Félix Guattari's philosophy, the text aims to problematize a between Art and Science by the starting point of a Biologist-artist's mobilizations with performatic experiments of the body in and with the forest, agglutinated by the following questions: how does Art and Science cross with/in the forest? What leaks drip from this between art and Biology? The visual material of this research were produced in the cave/waterfall of Km 30, placed in Ramal Novo Xingu, 30 km away from the city of Altamira-PA and also in the Planaltina's cave, 3 km away from the city of Brasil Novo-PA. Finally, aesthetic productions of the Biologist and his encounters will be presented, which use elements found in such places as an inspiring force to make other ways of feeling life in the between of Biology and Art happen, making possible for Biologists, artists, teachers, students and researchers and other vital encounters.

Keywords:

Biology; Art; Gilles Deleuze.

Uma experimentação que produziu bulícios com a floresta, mais precisamente com a biologia. Atravessaram como recorte de expressividade estética e poética. Muito mais do que performance, dança, imagens, vídeos, sons, quis-se criar toda uma malha conceitual na busca de imersões simbióticas com a floresta.

Encontros cartografados de processos elaborados em diálogos com alguns elementos encontrados na floresta: folhas, barros, rochas, fios, árvores,



Figura 1 – Experimentação estética do corpo em uma cachoeira.
Fonte: Silva (2018, p. 49).



Figura 2 – Experimentação estética do corpo em uma floresta.
Fonte: Silva (2018, p. 78).

águas, ventos, barbantes, elásticos; que fabulam novos diálogos com e doravante à floresta através da dança, efetuando, ainda, vibrações que ecoam biologias–outras, artes–outras, florestas–outras para além do discurso ordenado, multiplicando–os.

Por isso, atravesso–me nesta pesquisa para além de um murmúrio posto à fadiga, catalisando encontros vitais, como agenciamentos em devires, intensidades, fluxos e conexões. Porque devir é aliança. Possibilidades de pensar conversações

entre *art(e)ciência*, extraindo desse “e” uma dança qualquer, suja, com cheiro de lama e gosto de guano. E, quiçá, intensificá-las sem ladainhas que cadenciam discursos, encontrando-se com potências germinadoras. É deixar ser atravessado pelo mundo que habita os mundos!

O biólogo retorna ao local onde fez diversas experimentações biológicas, porém, com outra proposta, com outras experimentações, como outro biólogo. Tratou-se de sentir o lugar, no sentido de produzir outras conexões com a floresta, com a biologia e consigo. Portanto, o que nasceu com tudo isso?

Artista-biólogo ou biólogo-artista? Essa pergunta se deslizou por entre os corredores de uma faculdade, no período em que um biólogo cursava Ciências Biológicas e dividia seu tempo com processos artísticos, em especial a dança. Uma pergunta que buscava afirmar uma forma de viver e estar no mundo: abandonar/escolher a dança ou abandonar/escolher a biologia? Eram perguntas que povoavam sua mente. Que tencionava seguir um padrão, uma escolha, uma categoria para poder de fato, inserir-se ou ser inserido na vida social mercantilista. Até que um dia, o biólogo decidiu experimentar o cruzamento de ambos.

Diz o biólogo: “pari, pari a mim mesmo. Pari biólogos, artistas, antropófagos, cartógrafos... Partejou de minhas entranhas mundarés”. Após dançar e produzir uma dança no e do corpo, o biólogo resolve fazer outras experimentações com a floresta, captura outros seres im-possíveis que se misturaram. Nesse corpo – floresta sentiu desfazer alguma coisa do humanismo, disso que separa o homem de sua animalidade.

O biólogo andou, dançou e experimentou nas dobras, que no movimentar tudo dilaceram; perdem-se, desfazem-se, decompõem-se. Não sendo mais possível ouvir vozes ensurdecedoras, nem ao menos reconhecê-las. São planos de composição que não fazem o biólogo apenas sentir a experiência, mas o força a pensar a própria experimentação. Isto significa caçar as forças, capturá-las e transformá-las: é isso que ele faz. O biólogo biológico passa, deixando-se atravessar por outros biólogos, um pouco cartógrafo, um pouco artista, que dilacera e é dilacerado pela vida; permanece para ser criado e recriado. Biólogos outros variam; desfaz-

se o ser, as identidades. Divaga-se por novos caminhos para pensar, borrar as fronteiras da arte-floresta-biologia-dança-ciência. Promove a criação de condições para a invenção de novos sentidos, novos des-caminhos. Portanto, tremer os contornos é uma possibilidade.

Um olhar cartográfico e deslocado do clichê seria um potente gesto político contra as forças que silenciam o pensar criativo que atravessa o biólogo. São os ecos das imagens que se misturam com *art(e)ciência* como potencial político e sensível na amplitude de discussões para/com a sociedade. É essa noção que ele apanha do movimento fabulador como caminho para descaminhar-se, apostando, ainda, na desconfiância das continuidades, e, a partir disso, tornar-se sensível nas suas invenções, que também façam pensar por diferentes caminhos possíveis.

Seguindo este pensamento da política da arte, os dualismos (arte/ciência; belo/feio; corpo/alma) são empalidecidos ao estreitar tais esferas oportunizando relações, produzindo e ocupando novos dissensos, lugares, inclusive os que não são seus “de direito”. Ao suprimir política e arte, se vê a possibilidade para existir reafirmando a vida e transformando-a.

O biólogo andou, dançou e experimentou. Diz o biólogo: “escrevo em tua pele palavras cujo significado não consigo decifrar. É uma escrita que estupra a linguagem e também os sentidos. Sufoco-me ao tentar pronunciá-las por conta do pedaço de carne que preenche parte de minha boca e incha. Mas tu sabes, tu sentes, tu vibras. Cultivas no teu corpo minhas palavras, as quais, não me são mais de direito. Dar-te-ei tudo que tinha de mais precioso, e digo-te: não as perca, cultive-as, alimente-as, até chegar o tempo em que todas essas inscrições na tua pele passarão por uma ecdise, uma muda periódica e tudo que fiz cairá. Aproveite o ócio da mudança e encontre um processo inacessível, uma nova inscrição ainda mais irreal a mim (aos homens), um escarcéu da ditadura da razão”.

Então, o biólogo modifica-se em contato num encontro. Arrastando-se por outras criações, reformulando suas intenções e pressupostos, produzindo novos criadores em processo de devir, numa outra *simbiose* que ecoa movimentos outros e se torna diferente. Experimenta cisões, encontros e desconfortos que colapsam a tríade: criação, criador e contemplador.



Figura 3 – Experimentação estética do corpo em uma caverna.
Fonte: Silva (2018, p. 87).

O biólogo mais uma vez entra em devir, alia-se, resiste! Torna-se outro. Seria possível pensar em devires que dançam na terra. A floresta faz devires de todas as formas, ela resiste e constrói outros movimentos, outras dobras. Existem potências nômades, as quais são possíveis se apropriar ou deixar-se apropriar. Existe movimento nas árvores. As árvores nômades, que se movem sem sequer sair do lugar, performatizam danças com pés leves, ritmadas pelos encontros com o sol, com os ventos que as atravessam, com a chuva, com os animais e com o mundo.

O chão se movimenta e nesse movimento parece produzir também uma espécie de devir-chão. Ora, mas que erro ter dito isto! O chão está associado ao inferior, ao simplório, menos qualificado, inútil, um rejeito. Não existe um interesse pelo chão, pelos elementos que o compõe, interessam sempre as coisas do céu, do alto. O biólogo, por outro lado, ama mais as coisas do chão do que as coisas do céu, está mais para o sub do que para o sobre, para o menor ao invés do maior. Deseja dançar os chãos que não

havia pisado ou sequer sentido, bailado. Mas nem sempre ele é assim.

Apanhador de desperdícios que deviu encontros agenciando uma série de afectos e perceptos. Desterritorializou o corpo, moveu o olhar, o pensar. E desses encontros surgiram fagulhas que levaram o biólogo a perceber o chão, o devir dos rejeitos, as coisas aparentemente inúteis.

Ele não quis mais um corpo que se constitui para o isolamento, mas sim como um prolongamento da floresta, portanto, se há como perceber as forças subjetivas que cercam o corpo, não é em si “mesmado”, mas na totalidade que este se apresenta.

Re-compõe-se pelas multiplicidades acionadas e acopladas a ele. O corpo é a própria multiplicidade. É este corpo que se dissolve, transforma-se nos próprios fluxos que os dissolveram. Fluidos do e para a intensidade.

Um biólogo torna(-se) o que?! Um corpo estilhaçado, um corpo-ouriço que perfura e é perfurado, que rasga os órgãos e suas funções; uma força que atravessa as mãos, os pés, o

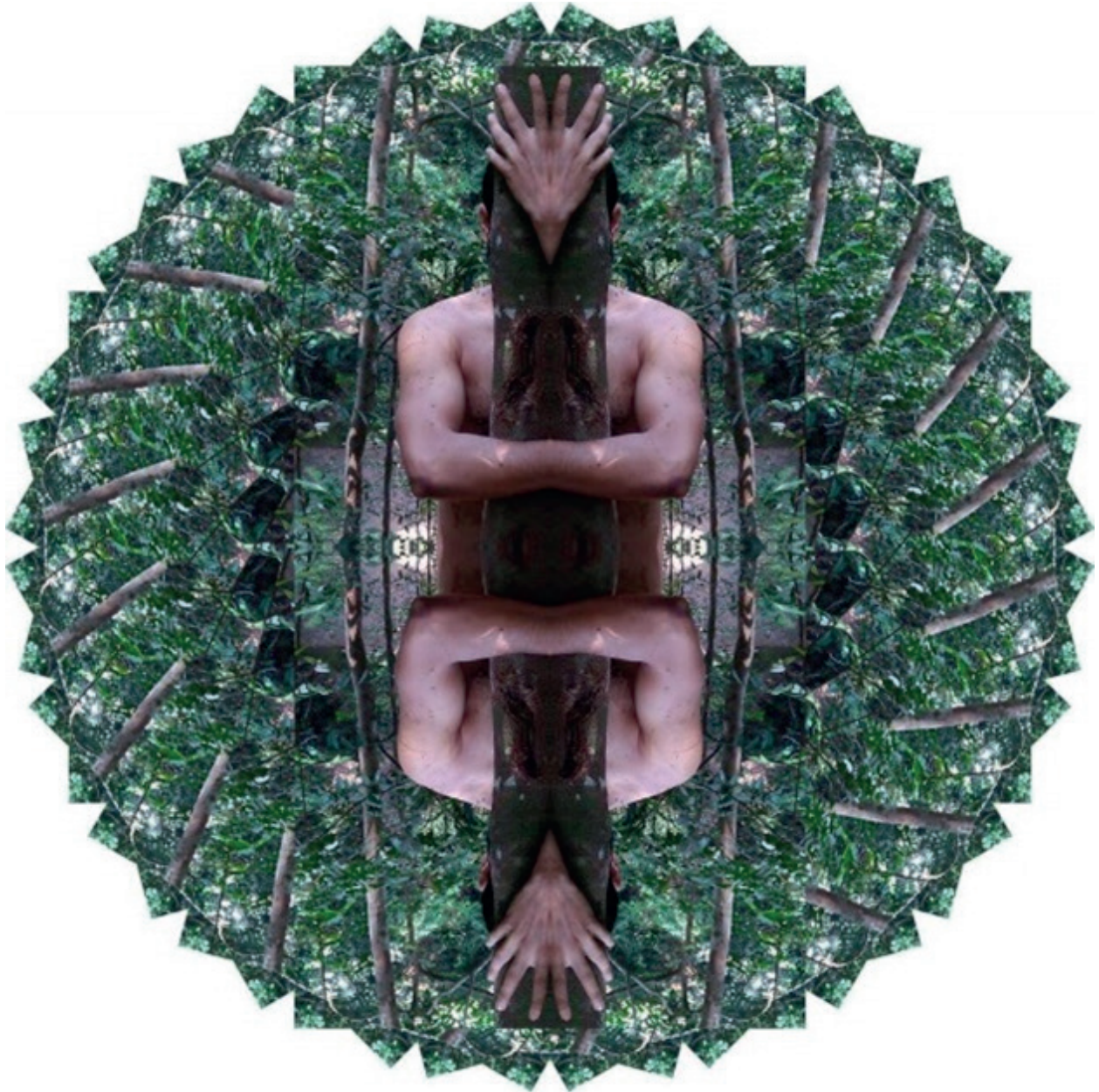


Figura 4 – Experimentação estética do corpo em uma floresta.
Fonte: Silva (2018, p. 56).



Figura 5 – Experimentação estética do corpo em uma gruta.
Fonte: Silva (2018, p. 76).

intestino, a cabeça, o fígado e perfura o imperativo das identidades coaguladas, embora elas ainda possam se manter, mas manter não é estar aí. O Ouriço convida a sentir a dança e o acontecimento do corpo em relações improváveis. A figura do ouriço-do-mar atravessado por múltiplos espinhos perfura o pensamento, a dança, a biologia, perfura tudo o que toca.

O biólogo prefere as *junções interespecíficas* às *intraespecíficas*, na primeira há um vulcão que explode em erupção. Inventar corpos que se misturam entre os outros corpos, entre as coisas que ele mesmo cria. Atravessamentos mútuos. Trajetos Labirínticos. Apodreça seu organismo, produza os húmus da sua própria de-composição! Todo corpo tem organismo, mas o corpo não é todo organismo. O corpo possui mais sentidos que o organismo. Por isso, utilize o encontro com a floresta e com todos os encontros que ela vai te proporcionar, e brote, brote outra vez. São buracos na terra que esburacam o corpo orgânico funcional até que ele se desabe em outro corpo.

A terra é valiosa, nela há possibilidade de movimentar múltiplas criações. Lugares que movimentaram biologia podem, também, movimentar arte, movimentar outras coisas. Movimentar consigo pegadas de vida e de morte que foram depositadas na terra ao encenar um corpo que não é identitário (artista ou biólogo), escapando do seu ser definido. Promovendo uma dança com e na terra, fazendo agitar o corpo, o pensamento quando produz com ele uma dança... Essa dança vagueia, faz experimentações com o corpo, com o sentir, tocar, experimentar a terra, dando visibilidade a sua dança nômade, fazendo a ciência nomadizar-se, assim como o olho, a língua, a palavra, a escrita.

O dançarino não mais busca pelos movimentos ritmados; o filósofo não mais pelo conceito; o pássaro não mais pelo céu azul; o escritor não mais pelas letras; o biólogo não mais pelo laboratório; o músico não mais pelo acorde perfeito. O movimento busca pelo filósofo; o céu azul pelo escritor; o músico pelo laboratório; o escritor pelo dançarino, não mais o clichê, o fora. As experimentações impulsionam (em) mudanças.



Figura 6 – Experimentação estética do corpo em uma caverna.
Fonte: Silva (2018, p. 86).



Figura 7 – Experimentação estética do corpo em uma caverna.
Fonte: Silva (2018, p. 89).

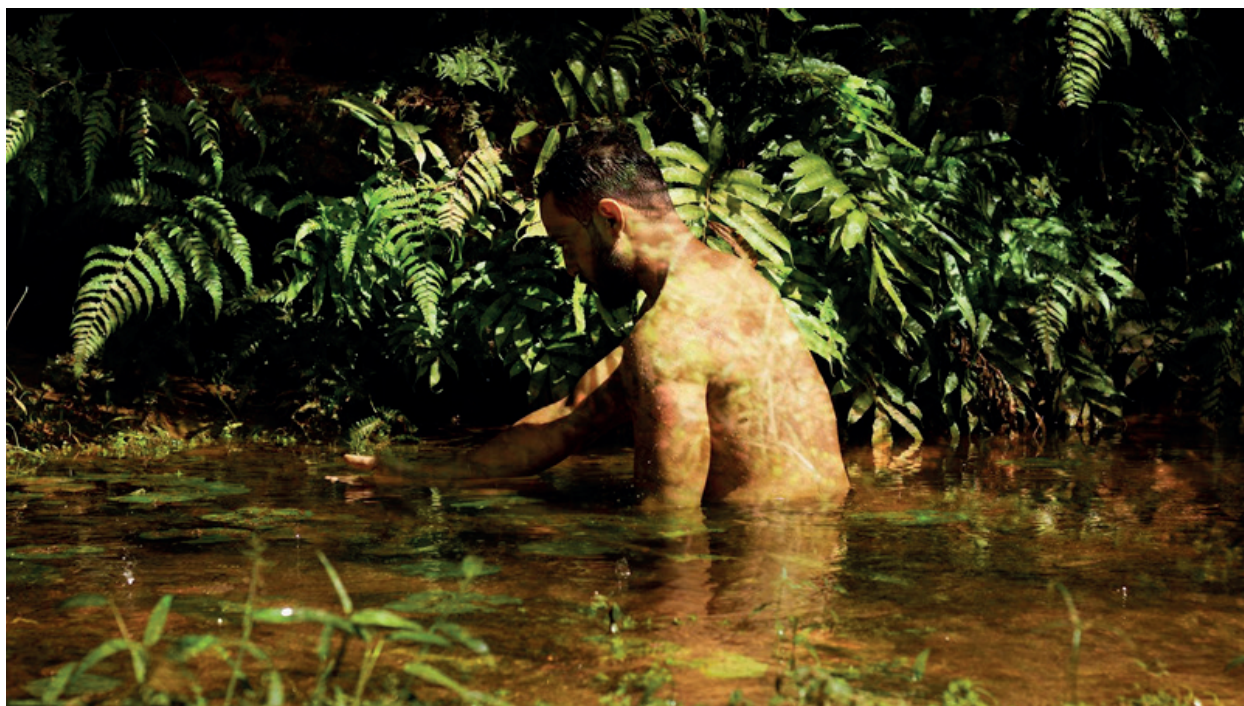


Figura 8 – Experimentação estética do corpo em um lago.
Fonte: Silva (2018, p. 84).

Basta apenas um novo encontro, uma nova cor, um cheiro singular, um acorde des-tonado, um movimento des-ritimado, para tudo se refazer. A música, o canto, as penas, o brilho, as cores desemborcam em proliferações de metamorfoses em *SIMBIOSES...*

O biólogo viu a terra eclodir numa explosão e se tornar algo jamais visto. Viu a vida se formar diante dos seus olhos, as cores radiantes do pôr do sol em contraste com a vívida presença da terra. Caminhou por florestas verdes na beira de riachos. E ele se desfazia, entrava em outros ritmos por meios de sons que vinham de todos os lugares.

O biólogo que dança não é um uno, muito menos um sujeito, talvez ele esteja mais envergado num sistema agenciado de fluxos que se dão numa *simbiose* entre corpo e as forças, imbuído em processos dançantes que pensam a partir de experimentações, não em si, mas como simbioses, para que assim, sejam pensados, também, outras possibilidades de caminhos para sentir e pensar.

Talvez, por isso não exista arte e nem biologia prontas, ao se mostrarem elas se reen-ventam! Venta, sim, numa corrente de ar qualquer que pouco tem a ver com o pensamento dogmatizado

pela ciência moderna, pela arte representativa, ao menos uma vez.

Não se quer mais explicar o mundo, apenas vivenciá-lo e, quem sabe, in-ventá-lo (a brecha no muro que cria fronteiras entre os saberes). Arte que potencializa a criação de mundos imaginários, brincando com a temporalidade e os espaços, pois, fabula-se biologia e arte. Por isso, a *art(e)ciência* é bordada num tecido difuso e não existem apenas nas linhas que o homem impõe, mas adentram num conjunto *simbiótico*.

O biólogo sente esse suspirar da floresta, sente no seu corpo, sente que lateja quando a floresta respira. Algo caiu, caiu mesmo, e o biólogo sente que essa queda atritou, disparou horrores, mas também possibilidades de emergir outras vidas. E mesmo que este céu caia que estejamos dançando, a dança pede um sonho com a floresta e com outras florestas ainda possíveis. Quando as forças se findarem e o peso do céu estiverem insuportáveis não sinta, não pare, não chore! Experimente dançar! Dance enquanto o céu cai, aproveite e vislumbre as estrelas, chame-as para dançar durante a queda, afinal não se sabe o que acontecerá. Esta é a hora de ver o céu mais de perto, senti-lo no corpo. Diante disso, não se sabe

se tudo virará poeira cósmica. E se virar, disperse-se na poeira, torne-se molecular e ajude a compor novos céus.

Os locais são preparados, os elementos já estão dispostos: areia, água, lama, barro, morcegos, pedras... Começaram as escavações, não apenas nas matérias supracitadas, em buracos no próprio corpo que se misturam com tantos elementos. O biólogo experimenta em si e a partir de si. Perambula por florestas em ficções. Explosões! Cria floresta que se compõem com/em outras cores, brilhos intensos. Pensa outra floresta.

Se biologia e arte criam, há muita experiência, aquela que perturba o pensamento, vivenciam encontros que corroboram numa criação. São experiências que tencionam, principalmente, a transformação que nunca pode ser tomada como término ou, ainda, como um produto acabado, pelo contrário, a experiência sempre se movimenta numa experimentação.

O biólogo sente esse suspirar da floresta, sente no seu corpo, sente que lateja quando a floresta respira. Algo caiu, caiu mesmo, e o biólogo sente que essa queda atritou, disparou horrores, mas também possibilidades de emergir outras vidas. E mesmo que este céu caia que estejamos dançando, a dança pede um sonho com a floresta e com outras florestas ainda possíveis. Quando as forças se findarem e o peso do céu estiverem insuportáveis não sinta, não pare, não chore! Experimente dançar! Dance enquanto o céu cai, aproveite e vislumbre as estrelas, chame-as para dançar durante a queda, afinal não se sabe o que acontecerá. Esta é a hora de ver o céu mais de perto, senti-lo no corpo. Diante disso, não se sabe se tudo virará poeira cósmica. E se virar, disperse-se na poeira, torne-se molecular e ajude a compor novos céus.

Desmontar o que há de múltiplo, nesse composto agenciado, corrobora criações. Portanto, criar é agenciar, experimentar com e no corpo, até que este corpo não seja mais ele, apenas efeito de um agenciamento inventivo. São essas e muitas outras questões que atravessam, perfuram, quando se quer pesquisar experimentando.

Experimentar violenta o pensamento que coexiste com dimensões heterogêneas (*art(e)ciência*). Sentir o lugar, desnaturalizar a floresta,

produzir os acontecimentos proporcionados pelos encontros! O Biólogo dança com a floresta. A floresta se reinventa quando ele se reinventa. Nada foi arranjado e, se foi, no trajeto perdeu total controle, principalmente de si! Mastigou artes, biológicas, nuvens, árvores, animais, artrópodes, folhas. Nem sabia mais quem era, SE ERA. Ele era um ser de procuras, sim, não queria achar, mas ir tocando com seus pés dançantes. Ali, ele via vidas por todos os lados e suas relações emaranhadas com outras vidas, inclusive com a sua.

De-compõe-se vidas outras, pois na floresta a morte nunca é um fim substancial. Ela pode ser o começo para uma vida nova. Vidas que surgem da morte! Vidas que são conectadas à morte!

Os fungos entendem bem essa relação. Para eles um corpo-árvore, corpo-animal, corpo-pau, corpo-folha não é só um corpo estranho lançado na floresta. É a possibilidade de constituir vidas-outras que surgem dos rejeitos e passam a decompor aquela materialidade! Alimentar-se com (n)(d)ela, uma saprofagia da vida.

O biólogo parece estabelecer uma relação com o mundo semelhante à dos fungos com os rejeitos. Não mais uma saprofagia, mas uma antropofagia. Ele se deixa atravessar aberto pelos outros, engole os restos, mastiga folhas, veste floresta... Bagunça a casa que outrora deveria estar arrumada, justaposta. Cria a casa que costumeiramente é sempre construída sobre os mesmos tijolos. Encontra novas interações. Engole e produz afectos. Devora toda a identidade de biólogo e de artista transformando seu corpo numa coisa que não está em nenhuma das extremidades, não é o mesmo e não se parece com nenhum modelo identitário. É algo efêmero que se transformou e se transforma nas experimentações.

Com isso, o biólogo faz da terra seu laboratório aberto e com ela compõe uma *art(e)ciência* pelas menoridades, dando visibilidade a uma biologia nômade que pode se compor com essa ciência do biólogo cartógrafo, que ele chama de ciência menor, ciência nômade. Pouco tem de ligação com as linhas estatais, ele nomeou dessa maneira não com a intenção de representar, mas de pontuar que é possível experimentar sem objetivar, neutralizar, formatar, categorizar, embora, essas questões tenham sua importância no curso de outras narratividades.



Figura 9 – Experimentação estética do corpo em uma floresta.
Fonte: Silva (2018, p. 84).

Ele é predador, devorador de universos. Alimenta-se do outro: das suas memórias, dos seus encontros, das suas artes, das suas vidas. Cada elemento-coisa carrega em si uma multidão. *Biólogo-cartógrafo-antropofágico-dançarino-artista.*

Assim como os Caeté, Yanomami e Tupinambá, o biólogo também é devorador, todavia, da floresta; o que nem todos sabem é que no processo de fagocitá-la, o biólogo é fagocitado por ela e pelos seres que as compõem. Os pseudópodos, ora pés, ora bocas devoram o outro, no entanto, não

é qualquer outro que é devorado por essa figura ameboide, eles são escolhidos para que de alguma forma potencializem o corpo devorador. Nem tudo é aproveitado, algumas partes do devorado podem ser rejeitadas. Não é apenas seu formato que não é definido, após aglutinar o outro, esse ser se torna outro, se torna híbrido. Fissura o corpo não para ocasionar a morte orgânica, outro tipo; a morte do corpo velho que, ao romper a membrana, possibilita se recriar e tornar-se outro, múltiplo, num processo antropofágico que suscita sensações desarmônicas, certos incômodos demoníacos

podem ocorrer incitando a doença no e ao corpo. São pequenos seres, mas isso não significa que são desinteressantes, pelo contrário. Ao ser fagocitado por essa figura ameboide o biólogo já não é mais ele, é outra coisa, um novo híbrido que se adapta a novos lugares, podendo transformar a água, a terra, a lava, o interior escuro de uma caverna no seu território, mas não para sempre.

Imagens que podem mostrar essas hibridizações que talvez a aparente forma humana a esconda. Ora, mas a forma humana esconde tantas transfigurações que pode habitar um corpo. O corpo do biólogo já decompôs outro: entre humano e vegetal.

Um biólogo fende a leve membrana que separa o sujeito e o objeto fazendo vazar coisas, entidades, seres inumanos e humanos, cuja característica é de afetar e também afetar-se. Nem arte nem biologia, nem artista, nem biólogo, nem objeto, nem sujeito, nem real, nem irreal; “coisas” amórficas que se movem por tudo isso e tantas outras que não arrisco em palavras mencionar ou mensurar.

Essas “coisas”, aliás, algumas delas, sempre estão por fazer, ou seja, nunca entram num enviesado desfecho, isso se estiver pensando esse desfecho ao datar um determinante fim que, se polarizarmos, entrará novamente em um maniqueísmo. O que temos são processos e se neles temos qualquer tipo de término, este é quase nada determinístico, soando melhor ao som das transformações moventes que nele traçam multiversos destruindo a si e às outras “coisas”.

Ao juntar alguns destroços, pode-se infimamente aparecer certos códigos, os quais, a partir de algum parâmetro, dentre tantos que temos, definem com precisão o que são essas “coisas”. Haveria mestria para tanto? Nesse momento, as destrezas inteligíveis esvaecem qualquer sobreposição de si, de mim, do eu. Camadas e mais camadas, linhas e mais linhas, retalhos e mais retalhos. O *processo* é sempre uma multiplicidade que não se potencializa em única fonte, é a possibilidade de criar coisas, seres, e é isso que o biólogo faz.

Quem sabe, talvez, o biólogo nunca experimentou a floresta, pois desde o início era ele a própria. Ele não estava na floresta, ele era a floresta. Ele diz: “chego ao último parágrafo escrito dessa experimentação e percebo que ainda há muito a ser dito, pensado, conversado e experimentado”.

Como um biólogo poderia produzir outras experimentações com a arte, biologia e filosofia, com as coisas, com os desperdícios - é uma questão sem interrogação, que motiva ou não formigamentos no pensamento. Portanto, sigamos! Talvez pensando, conversando, criando, experimentando nas dobras móveis da floresta. Nada quase para dizer, nada para ser modelagem, nem saberes para serem utilizáveis, nem ensino para dizer é assim, nem biologia para propor ou devir proposições, funções. Muito mais um processo, um vômito, uma animalidade. Pés que dançam na e com a carne.

NOTAS

1. Nota de esclarecimento. Este texto, conforme já foi mencionado, é fruto de diversos encontros com a floresta, rochas, animais, vegetais e, também, filósofos e teóricos. As referências articulam todo o pensamento criativo, porém não aparecem de maneira direta, mas apresento as referências teóricas que seguiram inspirando toda a trama conceitual e estética da referida investigação.

REFERÊNCIAS¹

- CAMPOS, R. A. **Arteciência: afluência de signos co-moventes**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora, 34.
- DELEUZE, G. O ato de criação. **Folha de São Paulo**, 1999.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- HISSA, C. E. V. **Conversações de artes e de ciências**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LATOUR, B. **Bruno Latour, antropólogo e escritor:** “Temos que reconstruir nossa sensibilidade” (Entrevista concedida a Luiz Felipe Reis). O Globo, Rio de Janeiro, 29 set. 2014b.

MASNY, D. **Cartographies of becoming in education:** a Deleuze–Guattari perspective. *Qualitative Research in Education*, v. 1, n. 3, 2013.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”. **Como falar de coisas que não existem.** 1ed. São Paulo: Bienal de São Paulo, v. 1, p. 250–265, 2014.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens.** Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

SILVA, C. A. **Art(e)biologia na/com a natureza.** Dissertação (Mestrado em Educação em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e Matemáticas, Instituto de Educação Matemática e Científica, Universidade Federal do Pará, Belém, p. 127, 2018.

SOBRE OS AUTORES

Carlos Augusto Silva e Silva. Professor do Instituto Federal de Rondônia. Doutorando em Educação pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Possui Mestrado em Educação em Ciências pela Universidade Federal do Pará (PPGCM–IEMCI/UFPA) e graduação em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Atualmente é pesquisador do grupo de pesquisa “Conversações: Filosofia, Educação e Arte”, cadastrado na UFPA e no CNPq e do grupo EDUCA (UNIR). E-mail: carlosaugusto.s02@gmail.com

Maria dos Remédios de Brito. Professora da Universidade Federal do Pará. Graduada em Filosofia pela Universidade Federal do Pará; pós-doutorado em Filosofia da Educação pela Universidade Estadual de Campinas. E-mail: mrdbrito@hotmail.com

O CORDÃO DA BICHARADA: A ESPETACULARIDADE DO CARNAVAL DE RUA EM JUABA-CAMETÁ/PA

THE CORD OF BICHARADA: THE SPECTACULARITY OF THE STREET CARNIVAL IN JUABA-CAMETÁ/PA

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida
ICA/UFPA

Resumo

Este artigo é resultante das coletas de dados realizadas na localidade de Juaba, na cidade de Cametá no período de 2018–2019¹, vinculadas ao projeto “Festas, Brincadeiras, cortejos, procissões e Atos Devocionais: estudos sobre manifestações populares na Amazônia paraense”, cujo objetivo se centra na investigação da atuação dos brincantes no cordão da bicharada no carnaval de Juaba. O Cordão da Bicharada é considerado um bloco carnavalesco que homenageia a fauna da Amazônia através do uso de fantasias confeccionadas pelos moradores locais. A apresentação do cordão da bicharada é marcada pelo entusiasmo e alegria dos participantes e com uma visualização estética totalmente peculiar. Toda a fundamentação teórica utilizada na construção dos argumentos reflexivos sobre o tema advém da etnocenologia, acionando as categorias conceituais espetacularidade e teatralidade como mote na compreensão da participação dos integrantes no cordão da bicharada.

Palavras-chave:

Cordão da bicharada; Etnocenologia; Espetacularidade; Teatralidade.

À GUIA DE UMA INTRODUÇÃO

O município de Cametá é o mais antigo e tradicional dos baixos rios do Tocantins, pela sua importância histórica empresta seu nome à antiga microrregião de Cametá. Com uma história interessante, Cametá passou à categoria de Patrimônio Histórico Nacional pela lei nº 7537, de 16 de setembro de 1986 pela sua notável tradição histórica. A cidade de Cametá é considerada uma das municipalidades mais antigas do Estado

Abstract

This article is the result of data collection sums carried out in the city of Juaba, in the city of Cametá in the period 2018–2019, linked to the project "Parties, Games, processions, processions and Devotional Acts: studies on popular manifestations in the Amazon of Pará", whose objective focuses on the investigation of the participation of pranksts in the cordon of bicharada in the Juaba carnival. Cordão da Bicharada is considered a carnival block that honors the fauna of the Amazon through the use of costumes made by local residents. The presentation of the bicharada cord is marked by the enthusiasm and joy of the participants and with a totally peculiar aesthetic visualization. All the theoretical foundation used in the construction of reflexive arguments on the theme comes from ethnocenology, triggering the conceptual categories spectacularity and theatricality as a motto in the understanding of the participation of the members in the cord.

Keywords:

Bicharada cord; Ethnocenology; Spectacularity; Theatricality.

do Pará. Sendo instituída em 1620, pelo Frade Capuchinho Cristóvão José, à margem esquerda do rio Tocantins, onde habitavam os índios Camutás, que moravam em casas nos topos das árvores, a cidade cametaense também recebe uma definição em Tupi como “degrau do mato”.

Atualmente, Cametá possui 10 distritos, a saber: Distrito-sede, Juanacoeli, Curuçambaba, Carapajó, Moiraba, Vila do Carmo do Tocantins, Areião, Juaba, Torres de Cupijó e Porto Grande.

Esses distritos historicamente trazem importantes contribuições econômicas e Culturais à região tocantina. A comunidade de Juaba ascendeu à condição de vila distrital através da Lei nº 1530 de 05 de outubro de 1916. Como Vila Distrital, Juaba comporta um conjunto de comunidades quilombolas, formado pelos quilombos do Mola, Porto Alegre, Laginho e Tomázia.

De acordo com Gomes (2006), o Distrito do Juaba apresenta extrema importância para Cametá, através da produção de farinha e de outros derivados oriundos do plantio da mandioca, cuja logística é realizada pelos próprios ribeirinhos, que agenciam o beneficiamento comercial da farinha para o município tocantino. Toda produção das comunidades quilombolas é comercializada no próprio Distrito ou Vila do Juaba, que nessa perspectiva recebem compradores das regiões próximas e, sobretudo de Cametá.

A importância do Rio Tocantins no município de Cametá, e particularmente na vila distrital de Juaba, é enfatizada pela ligação que essas localidades mantêm com inúmeros furos, além dos igarapés e braços de rios, que se interpenetram nas dezenas de ilhas que compõem povoados e aglomerações relativamente habitados.

O Município de Cametá – assim como toda região tocantina – é rico em manifestações populares, como as festas de devoção a santos do catolicismo popular, festas juninas e também as de carnaval. Aliás, o carnaval de Cametá é conhecido nos sites de turismo como o “carnaval das águas”, expressão usual que marca a circulação, na região das ilhas, de embarcações com brincantes e foliões caracterizados de bichos da fauna local e de tantos outros que compõem o imaginário fantástico da Amazônia paraense. Mas é importante considerar que o carnaval em Cametá não se restringe à estética do carnaval das águas. É frequente o desfile das escolas de samba, os bailes à fantasia nos clubes locais, e os grupos de Fofós que, no período de momo, se concentram na praça da Cultura para a batalha da maizena.

Também na vila de Juaba existe o carnaval do “Cordão da Bicharada” - bloco carnavalesco que homenageia os animais da Amazônia - simbolicamente representados pelos personagens de animais, com participações de moradores locais - adultos e crianças. O colorido das fantasias, o ato

performático desenvolvido pelo corpo-brincante e a alegria contagiante gera uma visualização estética capaz de agradar aqueles que assistem à evolução do cordão da bicharada, na condição de expectadores.

A estrutura organizativa deste artigo parte de uma reflexão epistemológica na área da Etnocologia, para descrever o cortejo do cordão da bicharada e seus elementos estéticos no campo conceitual da teatralidade e da espetacularidade. Ao lado destas questões, o artigo também procura revelar o envolvimento dos brincantes do cortejo.

O CORDÃO DA BICHARADA EM JUABA

O Cordão da Bicharada do Juaba, segundo seu precursor e idealizador, mestre Zenóbio Ferreira², tem sua origem no seu imaginário infantil, quando ouvia histórias que seu pai, Raimundo Inácio Ferreira (seu Mimico), lhe contava sobre os animais e o meio ambiente onde vivia. Também se inspirou nos livros que leu em sua infância, particularmente, de uma frase lida em um desses antigos livros e nunca esqueceu. Sobre essa memória, seu Zenóbio diz:

Estava lendo um livro, no qual tinha uma frase que me chamou bastante atenção que dizia assim: ‘as aves não tem onde pousar’[...] Passou vários anos, encontrei um livro na biblioteca por nome Mundo Animal que tinha várias figuras de animais. Era animal de tudo que era canto. Foi daí que surgiu a ideia de construir as vestimentas dos animais (MESTRE ZENÓBIO, 2019).

Durante a entrevista, mestre Zenóbio deixou transparecer sua enorme preocupação, já na década de setenta do século XX, com o meio ambiente, sobretudo em decorrência das constantes depredações observadas por ele nas regiões das ilhas e na área continental, provocadas por constantes queimadas e desmatamentos. Essa preocupação o levou a “matutar” sobre fazer alguma coisa para alertar o pedido de socorro emitido pela natureza. Foi aí que teve a ideia de criar o cordão da bicharada: “[...] eu queria trazer uma mensagem da floresta para as pessoas, mostrando as dificuldades dos animais com a devastação das matas, com a poluição ambiental e como eles sobrevivem” (MESTRE ZENÓBIO, 2019).

Com o passar do tempo, e diversas apresentações durante vários carnavais, o fundador do cordão acredita que a união entre o homem e natureza foi alcançada. No começo, ele conta que o público ainda



Figura 1 – Foliões caracterizados de bichos e em estado de performance.

Fonte: Acervo de Mestre Zenóbio (2010).

se assustava bastante com os animais gigantes que invadiam a cidade para animar a população. Atualmente, segundo ele, é tudo bastante diferente.

Hoje em dia, aonde quer que a gente se apresente, é uma felicidade. Crianças, jovens, adultos e idosos se unem aos bichos. As pessoas tinham medo da gente. Nós tínhamos uma regra de não tirar as máscaras e fantasias após o desfile porque queríamos conquistar o povo como bicho e não como gente (Idem).

A Bicharada do Juaba é definida por seu fundador como cordão carnavalesco. No Novo Dicionário da Língua Portuguesa, de Cândido de Figueiredo, publicado em 1889, há várias definições para a palavra cordão, mas como era de esperar, não há uma definição sobre cordão compreendido como grupo ou manifestação carnavalesca. Figueiredo define cordão como: “corda delgada; fileira; série de postos militares para evitar contágio;

objecto ou orgam, que tem semelhança com uma pequena corda” (FIGUEIREDO, 1889, p. 347). Já a versão atualizada do Novo Dicionário da Língua Portuguesa (FIGUEIREDO, 1913), além das definições da versão anterior, aparece também a palavra cordão como manifestação ou grupo carnavalesco. Nesse sentido, a definição de Figueiredo sobre corda é: “certo cortejo ou grupo carnavalesco”. O autor destaca que essa definição refere ao Brasil, Rio de Janeiro (FIGUEIREDO, 1913, p. 455). Já no Dicionário do Folclore Brasileiro, de Câmara Cascudo (2012), a definição de cordão é dividida em dois: uma manifestação carnavalesca que, para o autor em uma definição rápida, pode ser entendida como “grupo de foliões com roupas de fantasia, cantando e dançando, mais ou menos ritmicamente”; e uma manifestação de festa religiosa (CASCUDO, 2012, p. 225).

É pertinente considerar que embora a Bicharada do Juaba seja considerada cordão carnavalesco, ele difere sobremaneira dos cordões carnavalescos existentes nas mais diferentes regiões do Brasil. Em Juaba, ao invés dos foliões representarem através de suas vestimentas, reis, rainhas, bobos da corte, índios, caçadores, as fantasias representam animais dos mais diferentes tamanhos. São várias araras, jacarés, cobras, macacos, jabutis, tucanos, botos e tantos outros que compõem a fauna amazônica, além de outros animais de outros continentes como girafa, urso, hipopótamo. Durante a festa do Momo, este cordão de bichos se apresenta nos trapiches das residências, às margens do Rio Tocantins, ao toque de músicas próprias do grupo, em ritmos de marchinhas e também com o uso de comédias.

Segundo Arnoud (2018), nas apresentações, os animais são os protagonistas de atos performáticos, exibindo-se ao som de marchinhas de carnaval criadas por integrantes do próprio grupo, como seu Raimundo Inácio Ferreira (pai do mestre Zenóbio) e Afonso Aragão. A figura 1 ilustra a chegada do cordão no trapiche de uma das ilhas em Cametá. Nela, é possível observar o condutor do cordão com o estandarte do grupo, a marchinha com instrumentos de sopro e percussão e os animais, performatizados para o início do cortejo.

Durante a apresentação do cortejo, cada animal, ao ser convocado pelo domador - caracterizado de palhaço - desenvolve ato performático marcado pela composição estética de caráter espetacular. O corpo que é habitado pelo animal incorpora todo o gestual e som, gerando nos expectadores um clima de euforia, sobretudo quando conseguem identificar um animal que não pertence à fauna local. Ao término das apresentações, cada animal do cordão da bicharada deixa uma mensagem reflexiva sobre a necessidade de preservação do biosistema, posto que: "o objetivo central do grupo está voltado para a conscientização das pessoas para a preservação da natureza e das dificuldades que os animais tem para sobreviver na floresta" (MESTRE ZENÓBIO, 2019). Este ato performático, encenado entre domador e animal, é o ponto alto do cortejo do cordão da Bicharada. Mestre Zenóbio relata que:

Quando chega o momento da comédia (fala dos animais) em forma de círculo, no intervalo de uma música e outra e quando acionado pelo domador, o animal se manifesta em forma de diálogo e fala o boi e o cavalo contando sua trajetória de vida, depois vem o leão se apresentando como rei dos animais que por se considerar o rei da selva, deixa sua mensagem de protesto (Idem).

Cabe ao domador comandar o jogo entre os animais e é interessante perceber que o jogo cênico contido no cordão da Bicharada, ao mesmo tempo em que permite a jocosidade, a brincadeira, também propicia aos expectadores momento reflexivo sobre a necessidade de preservação do meio ambiente, de sua flora e fauna. A seguir algumas comédias dos animais narradas no Cordão

COMÉDIA DO REI LEÃO

Sou o rei dos animais
A selva é o meu Reinaldo
Como carne todo dia
Gosto muito de veado
Às vezes, também da zebra
E o banquete é adiado
Nas planícies africanas
Eita visão gostosa
O pôr do sol nem se fala
Que coisa maravilhosa
Eu ao lado da rainha
Que é bastante dengosa
[...] amigo palhaço
Eu já vou me retirar
A barriga ronca
Preciso me alimentar
Dê licença
Que a preguiça vou levar
Volto para o meu reinado
E até o outro carnaval.
(Autor: Afonso Aragão)

COMÉDIA DO CAVALO COM O BOI

- Olá meu amigo boi!
- Sim senhor, amigo cavalo!
- Como é que as coisas vam?
- As coisas vam nesse ritmo desenfreado
das carradas que eu dava ontem, hoje então todas dobradas.
- E você amigo cavalo, o que tem a me dizer?
- Eu só falo em sacrifício, que tenho em meu viver com o peso em minhas costas, chicoteado, vivo a correr.
(Autor: Afonso Aragão)



Figura 2 – Brincantes interagindo em espaço aberto.
Fonte: acervo Mestre Zenóbio (2016).

COMÉDIA DO BODE

Eu sou o Bode cheiroso, grande conquistador,
Carinhoso e boa pinta, excelente reprodutor,
A cabra que se aguarde tenho potência e vigor,
Já namorei a dona vaca, dona zebra, saracura,
Só não namorei a girafa porque não deu certo na altura.
Tenho 120 esposas 200 companheiras
E ainda tirei uma casquinha com as comadres/
fofoqueiras.
Porem agora resolvi acabar com essa loucura,
Quem anda com a mulher do outro não tem a vida/
segura,
Cada passo que ele dar tá com o pé na sepultura.
Assim senhoras e senhores, eu já vou me retirar à/
cabra ta me esperando,
Eu não posso demorar
Um adeus Bicharada
E até outro evento popular.

(Autor: Afonso Aragão).

A apresentação dos atos de comédia é carregada de teatralidade, posto que tal conceito significa qualidade daquilo que é teatral ou tem condições para ser apresentado em cena. Neste sentido,

quanto mais o brincante carrega no gesto, no movimento do corpo que acentua a identificação do animal em cena, mais o expectador reage com aplausos, risadas e assobios. E é exatamente isso que a etnocologia define como espetacularidade. Em outras palavras, a etnocologia se estrutura como uma disciplina especializada no “estudo dos comportamentos humanos espetacularmente organizados” (PRADIER, 1995). Em seu campo investigativo, a palavra espetacularidade assume uma dimensão de primeira grandeza, por se expressar em qualidade do que é espetacular; grandiosidade; ostentação. Sua derivância vem do latim *expectare* - do ex- “para fora” + *spectare* - “olhar, observar, contemplar”. Nesse sentido, a palavra espetacular está diretamente associada ao que é apresentado para ser contemplado, admirado.

Dentro do cordão da bicharada é permitida a comunicação do personagem animal e o expectador, pois por meio do jogo cênico ocorre a conscientização ao tema real - meio ambiente - causando impacto através da comédia. No

cordão da Bicharada, a teatralidade é visualmente perceptível no campo das subjetividades, ou seja, na relação íntima que o brincante tem com o cordão. Nas várias apresentações do cordão, que acontecem em várias comunidades das regiões das ilhas, o jogo cênico que se estabelece entre *olhante* e *olhado*, é marcado pela interação entre ambos no ato das apresentações. E rapidamente quem está na condição de *olhado*, passa para *olhante* e vice versa. Esse jogo cênico de ir e vir, de vir a ser, marca a apresentação do cortejo e estabelece uma conexão forte entre todos os envolvidos neste jogo cênico.

A Sociologia do Cotidiano ou do Drama Social de Erving Goffman também ajuda no exercício de pensar a teatralidade no cordão da Bicharada. Para Goffman, no estudo das representações sociais há que se considerar a perspectiva da representação teatral e os princípios dramáticos, ou seja: a presença do ator, observadores, personagem, espetáculos, desempenho de papéis. Para ele, a representação consiste em “toda atividade de um indivíduo que acontece num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (GOFFMAN, 1989, p. 35). Para que a representação ocorra, é necessário o *cenário* – partes cênicas de equipamento expressivo – e *aparência* – estímulos que funcionam no momento de se revelar o status social do ator. Esses elementos são indispensáveis para que no evento ritual ocorra a *realização dramática*, cuja eficácia é instaurada na presença do outro, de quem assiste o evento. Neste sentido, no cortejo do cordão da Bicharada, o cenário e a aparência são importantes para instaurar a ambiência necessária para a teatralidade. A figura 2 captura um dos muitos momentos de interação entre brincante e expectador.

A estrutura ritual do cordão da Bicharada permite, nos intervalos das apresentações dos animais, que a marchinha entre em cena para tocar suas composições musicais. As letras das músicas se constituem em chamadas reflexivas para todos os participantes do cortejo, por tratarem de temas bem atuais e caros à região Amazônica; a preservação de sua mata, sua fauna e flora. A seguir, algumas letras:

NÃO ESTÁ COM NADA
Quem faz devastação
Refrão: Não está com nada
Zombando da floresta
Fazendo queimada
Não está com nada
Quem não ara a terra
Não está com nada
Quem gosta da guerra
Não está com nada

Quem gosta de droga
Não está com nada
Quem não reparte o pão
Não está com nada
Quem ama a natureza
Também ama a Bicharada
(Autor: Afonso Aragão)

POMBINHA
Pombinha que voa
Pombinha que voa
Não pode parar de voar
Toda a flora destruída
Toda a flora destruída
As aves não podem pousar
Não sei se é flora ou se é devastação
Não sei se é fauna ou se é poluição
Todo homem tem cabeça
Todo homem tem cabeça
Mas não tem bom coração
(Autor: Afonso Aragão)

S.O.S À NATUREZA
Natureza, natureza!
Sempre foste depredada
Vamos salvar a terra
Protegendo a bicharada

Vamos salvar a terra
Enquanto é tempo
Ta na hora de agir
Pensamento positivo
Não deixa esse tema cair
Faça tudo, meu irmão!
Essa é a razão
Dos nossos ideais
Não destrua as nossas matas
Nossos rios
Nossas cascatas
Proteja os animais
Trate bem da natureza
Com amor e com nobreza
E os problemas sociais

Meio ambiente
Não se deve poluir
Bote fé nesta mensagem
Fale a mesma linguagem
Vamos todos reflorir.
(Autor: Afonso Aragão)

As letras destas músicas são de domínio de grande parte dos participantes do cortejo, estejam na condição de brincante ou de expectador.

MESTRE ZENÓBIO E SEUS BICHOS - PROCESSO DE CRIAÇÃO

Quando mestre Zenóbio decidiu criar o cordão da bicharada, um grande dilema se instaurou, posto que havia necessidade de caracterização dos animais que participariam do cortejo. O artista relata que:

Neste momento, várias perguntas vieram na minha cabeça. Como fazer esses animais, que material podia ser utilizado? Eu já sabia que boa parte do material que fosse usado, tinha que vir da natureza. Era dela que eu tinha que pegar o que precisasse pra criar os animais (MESTRE ZENÓBIO, 2019).

O processo de criação dos bichos começou com esboços em desenhos da cabeça e corpo dos animais. Na construção do primeiro experimento da cabeça, mestre Zenóbio usou o barro como matéria prima, gerando um objeto sem forma definida. Já o segundo experimento de modelagem permitiu ao artista confeccionar a cabeça de um leão, que se tornou naquele momento, o molde para confecção de outras peças.

Conforme o relato do mestre Zenóbio, a maioria dos materiais utilizados na confecção dos animais são: sucatas, peneiros, talas de palmeiras, arame, sobras de tecidos, sacos de lona ou sarrapilheira, papel, isopor, corante feito urucum e carvão. Para colocar sua ideia na rua, ele contou com um grupo de doze pessoas, como informa:

Essas doze pessoas era tudo da comunidade, meus amigos, vizinhos e até parentes. Aí, uns oito tinham habilidade de manusear o material e passaram a compor o grupo de trabalho no barracão, fazendo as cabeças e também na costura dos macacões. As outras três pessoas eram o apoio, a ajuda no corte dos tecidos, no uso das peças para ver os ajustes e até na contação das piadas pra animar o tempo, porque nosso trabalho era a noite (Idem).

A primeira saída do Cordão da Bicharada contou com dezoito fantasias de animais, dentre eles bode, camelo, boi, jacaré, cobra, jabuti. E foi o maior alvoroço:

Quando nós saímos do barracão todos vestidos de bicho, foi surpresa geral. Todos querendo descobrir quem estava vestido daquelas fantasias, mas ninguém tirou. A gente tinha conversado antes que uma vez vestido, vestido até o fim. E é assim até hoje (Idem).

Na contemporaneidade, o Cordão da Bicharada é composto por oitenta e duas (82) fantasias permanentes, ou seja, que foram produzidas pelo coletivo de artesãos do barracão e que saem todos os anos nos desfiles do cordão. Para além dessas oitenta e duas fantasias, o cordão também conta com outras fantasias trazidas por brincantes sazonais e, geralmente, são fantasias comercializadas em larga escala em armarinhos de Cametá.

HOMEM X BICHO – CORPO ALTERADO E METAMORFOSEADO

No campo etnocenológico, estudos de fenômenos culturais, incluindo o campo das festas, festividades, procissões, atos devocionais dentre outros, a compreensão de comportamentos humanos espetaculares mantém relação íntima com a noção de teatralidade, posto que ambas:

Teatralidade e espetacularidade - o par de categorias ideal-típicas referente à convivência em sociedade; sendo a primeira aplicada às pequenas interações rotineiras, nas quais os indivíduos agem em função do interlocutor (para o olhar do outro, como no sentido etimológico do teatro), de modo mais ou menos consciente e confuso, sem distinção clara entre 'atores e espectadores', por desempenharem, aí, todos, simultaneamente os dois 'papéis'; e a segunda aplicada às maiores interações extraordinárias, quanto coletivamente a sociedade cria fenômenos organizados para o olhar de muitos outros, que dele têm consciência clara como 'atores' ou 'espectadores' (BIÃO, 2009, p. 62).

Para a Etnocenologia o *corpo alterado* se constitui em categoria conceitual que permite compreender o estado de afetação pelo qual passa o corpo que está envolvido em eventos rituais, os quais se tornam campo investigativo. Nesse sentido, o Cordão da Bicharada, por estar vinculado ao evento ritual carnaval, permite afirmar que a categoria *corpo alterado* está presente no ato performático dos brincantes durante o cortejo do cordão. O estado de corpo alterado pode ser observado em três momentos do cortejo: concentração, apresentação, dispersão. O momento da concentração antecede a apresentação, é quando o brincante veste a fantasia e aquece o corpo com movimentos rítmicos capazes de acionar o estado de corpo do animal vestido. Neste momento é permitida a ingestão de bebidas alcoólicas, dando ao brincante uma espécie de suporte psicológico para suportar o peso e a alta temperatura da fantasia. O depoimento a seguir é bastante ilustrativo quando narra que:



Figura 3 – Momento da apresentação do Cordão da Bicharada.
Fonte: arquivo pessoal da autora (2018).

[...] a fantasia é pesada. Essa parte de cabeça que pesa porque é feita a partir de uma armação de arame para dar sustentação. A roupa da fantasia também pesa. Essa aqui é do macaco. A gente primeiro veste o corpo, e antes de colocar a cabeça, vai bem umas geladas pra gente aguentar tudo, porque, depois que veste só tiramos a roupa quando tudo termina (SILVA, 2019)³.

Na apresentação, o corpo do animal fantasiado assume a cena. O som e o movimento corpóreo feito pelo brincante é do jacaré, jabuti, pavão, cobra, arara, tucano, boto, macaco, e tantos outros animais da fauna amazônica ou de outros lugares, como é o caso do camelo, girafa, leão. Neste momento, o brincante deixa de ser ele para dar passagem ao animal performatizado. Durante a apresentação,

que dura em média quatro horas, o brincante adulto não poderá tirar nenhuma parte da fantasia, também não poderá atender a chamada de seu nome, muito menos parar de executar os movimentos e sons de seu animal. A figura 3 ilustra os corpos alterados no instante da apresentação.

Para a brincante Cintia Dias⁴, o corpo performatizado do animal, no momento da apresentação, é grandioso, porque: “ao me caracterizar de tucano, percebo que naquele momento, é como se fosse real. Durante as apresentações é como se meu corpo se transformasse, o eu mulher deixa de existir, me sinto livre e leve, como em um passe de mágica não sinto calor nem sede” (DIAS, 2019).

Já o momento da dispersão, como o próprio nome diz, é o encerramento da apresentação, quando o cordão da bicharada está fora do circuito do evento. É nesta etapa que os corpos dos brincantes voltam à cena. Na maioria das vezes estes corpos saem da condição de brincantes para se tornarem expectadores, quando assistem à exibição de outros blocos de carnaval.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Cordão da Bicharada de Juaba já é considerado pelos moradores da localidade como parte indissociável de sua tradição cultural e, também, da cidade de Cametá, uma vez que Juaba pertence a macrorregião deste município paraense.

A exemplo do que acontece com o “Carnaval das águas” de Cametá, que colocou este município no mapa de turismo, o Cordão da Bicharada também tirou Juaba da invisibilidade regional, quando este cordão foi (e ainda é) tema de várias reportagens jornalísticas publicadas nos jornais da cidade de Belém. Essa divulgação, cada vez mais recorrente do carnaval de Juaba, tem oportunizado a instauração do sentimento de pertença junto aos nascidos na comunidade em apreço que cada vez mais, tentam repassar essa valoração do lugar de origem e da cultura local aos seus descendentes.

O recorte analítico realizado na construção deste artigo encontrou amparo na etnocenologia, concentrando o olhar investigativo nas categorias conceituais teatralidade e espetacularidade, posto que, à luz da etnocenologia, tanto teatralidade como espetacularidade se constituem em jogos cênicos presentes tanto no tempo ordinário quanto no extraordinário.

Neste sentido, o processo de construção deste artigo privilegiou a compreensão do Cordão da Bicharada como evento ritual, no campo do extra cotidiano, e seu cortejo sendo marcado por vários sentimentos, expressos na fisionomia daqueles que acompanham o trajeto do cordão na condição de expectadores. O jogo cênico do Cordão da Bicharada se desenvolve através da presença do domador - palhaço x animal. Nas cenas, cabe ao domador apresentar o animal, que por sua vez, se dirige ao centro para iniciar seu ato performático em um primeiro plano, narrando a história de vida, em forma de rima, do animal que se apresenta, para, na sequência, executar os movimentos e sons do animal.

Na contemporaneidade, o Cordão da Bicharada está tão incorporado à cultura local de Juaba e da cidade de Cametá, que comumente é acionado como tema gerador de diferentes disciplinas ministradas nas séries da Escola de Ensino Fundamental de Juaba. Aos recorrentes debates sobre meio ambiente e preservação da natureza que o cordão da Bicharada tem provocado no cotidiano da comunidade e, também, no espaço da sala de aula, soma-se a inculcação da noção de pertencimento. No tempo presente, os moradores de Juaba sentem orgulho de pertencer à comunidade e de possuir o Cordão da Bicharada, que, em certa medida, permitiu colocar a todos e, em particular, seus modos de viver e brincar o carnaval nos circuitos das festas e festividades que acontecem nas várias regiões brasileiras durante a quadra carnavalesca.

NOTAS

1. Esta coleta de dados oportunizou a escrita de três Trabalho de Conclusão de Curso - TCC, no curso de Licenciatura em Teatro-PARFOR, cujas temáticas voltadas para a cultura local, trataram sobre: o *Cordão da Bicharada*, de autoria de Elizete Tenório Valente; a *Escola de Samba* em Cametá, de autoria de Adalciane Alho Ferreira; e a *Dança do Negro* em Juaba, de autoria de Lonildes Tavares de Carvalho.
2. Natural de Cametá, 73 anos.
3. Carlos Augusto da Silva é brincante do Cordão da Bicharada.
4. Brincante do Cordão da Bicharada.

REFERÊNCIAS

- BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a Cena Baiana:** textos reunidos. Salvador: P&G Gráfica e Editora, 2009.
- BRIGIDA, Miguel Santa. A etnocenologia na Amazônia. *trajetos-projetos-objetos-afetos. Repertório*, Salvador, nº 25, 2015, p.13-23.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** Editora Global, 2012.
- FIGUEIREDO, Candido de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa.** Lisboa: Editora Tavares, vol. II, 1889.

FIGUEIREDO, Candido de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, vol. II, 1913.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1989.

GOMES, F. S. "No labirinto dos rios, furos e igarapés": camponeses negros, memória e pós-emancipação na Amazônia, c. XIX-XX. **História Unisinos**, vol. 10, nº 3, 2006, p. 281-292.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles (Org.). **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocologia. In: GREINER, Christine e BIAO, Armindo. (Org.). **Etnocologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

ROY, Wagner. **A invenção da Cultura**. Rio de Janeiro: UBU EDITORA, 2017.

SOUSA, Raimundo Valdomiro de. **Campesinato na Amazônia: da subordinação à luta pelo poder**. Belém: NAEA, 2002.

TAVARES, Luciana P. de O. **A Definição do Rural e do Urbano e suas Influências na Implantação de Políticas Públicas: UM ESTUDO DE CASO EM DUAS LOCALIDADES NA CIDADE DE CAMETÁ - PA**. Dissertação de Mestrado, Serviço Social, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Pará. Belém, 2009.

Católica de São Paulo (2010); Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Pará (1998). É professora Adjunta da Universidade Federal do Pará (UFPA), lotada no Instituto de Ciências das Artes (ICA), vinculada à Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA). Compõe o quadro de professores do Programa de Pós-Graduação em Artes em Rede Nacional (UFPA) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (Mestrado e Doutorado) PPGARTES-UFPA, vinculada à linha 2 - Artes e Interfaces Epistêmicas. Coordena projeto de Pesquisa "Festas, Brincadeiras, Cortejos, Procissões e Atos Devocionais: Estudos sobre Manifestações populares na Amazônia". Integra o grupo de pesquisa TAMBOR/UFPA/CNPq. E-mails: ivmaxavier@gmail.com e ivone@ufpa.br

ENTREVISTAS

MESTRE ZENÓBIO. **Entrevista**. Realizada por Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida e Elizete Tenório Valente. Juaba-Pa: em 10 mar. 2019.

SILVA, Carlos Augusto da. **Entrevista**. Realizada por Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida e Elizete Tenório Valente. Juaba-Pa: em 10 mar. 2019.

DIAS, Cintia. **Entrevista**. Realizada por Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida e Elizete Tenório Valente. Juaba-Pa: em 12 mar. 2019,

SOBRE A AUTORA

Ivone Maria Xavier De Amorim Almeida. Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade

MIRANTE E DESAPEGO: OBRA EM DESLOCAMENTO, DIFERENTES LUGARES E UM SÓ MUSEU¹

Rosangela Marques de Britto
ICA/UFPA
Marisa de Oliveira Mokarzel
SIM/PA
Werne Souza Oliveira
FAV/UFPA

Resumo

Os inúmeros deslocamentos de uma obra do artista paraense Armando Queiroz, localizada no Jardim de Esculturas do MUFPA e seu posterior desaparecimento do ângulo de visão, nos instigou a refletir acerca dos processos de salvaguarda e comunicação museológica de uma obra de arte conceitual e seus modos de aparição e desaparecimento em um museu universitário voltado às artes visuais. Tecemos algumas reflexões acerca da dificuldade de realização de pesquisas e da documentação museológica de duas obras de arte conceitual do artista, intituladas de Mirante (escultura em madeira/módulos de 2006) e Desapego (performance para vídeo de 2010). O contato com uma obra conceitual específica, salvaguardada em um museu universitário como MUFPA, estabelece vínculo com a definição de museu e suas funções que decorrem de sua ação que inclui: preservação, pesquisa, comunicação, educação, exposição, mediação, gestão, arquitetura. Articular e refletir sobre o processo pelo qual passaram essas duas obras de Armando Queiroz contribui para o estudo desse fenômeno em pleno desenvolvimento no mundo dos museus, como o conhecemos com seu papel de salvaguardar memórias.

Palavras-chave:

MUFPA; Arte Conceitual; Documentação Museológica; Armando Queiroz; Desapego.

Abstract

The numerous offsets from a work by artist paraense Armando Queiroz, in the sculpture garden MUFPA and subsequent disappearance of your viewing angle, we instigated the safeguard procedures reflect and museological communication of a work of conceptual art and its modes of appearance and disappearance in a University Museum back to Visual Arts. The research methodology approached the field of contemporary art (art history and art criticism) to the field of museology and heritage, with regard to the process of Museum documentation. The resources used were semi-structured interviews with the artist and curator, questionnaires with the public. At the end we weave some thoughts about the difficulty of conducting research and museological documentation of two works of conceptual art of the artist, titled of Lookout (wood carving/2006 modules) and Detachment (performance for video of 2010). Contact with a specific conceptual work, safeguarded in a University Museum as MUFPA establishes link with the definition of Museum and its functions arising from your action that includes: preservation, research, communication, education, exhibition, mediation, management, architecture. Articulate and reflect on the process by which work Gazebo/ Detachment of Armando Queiroz contributes to the study of this phenomenon in full development in the world of museums, as we know with your role to safeguard memories.

Keywords:

MUFPA; Conceptual Art; Museum Documentation; Armando Queiroz; Detachment.

INTRODUÇÃO

As reflexões deste texto fazem parte da pesquisa “Coleções e Artistas Plásticos e Visuais do Acervo do Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA): Pesquisa *sobre* Arte e pesquisa *em* Arte”, que contou com o apoio do Edital de Acervos de 2015² da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação (PROPESP) da Universidade Federal do Pará (UFPA), viabilizando dois bolsistas de iniciação à pesquisa, um da área de Artes Visuais e outro de Museologia. Projeto coordenado pela museóloga e artista plástica Rosângela Britto e com apoio da historiadora da arte e curadora independente Marisa Mokarzel.

O método da pesquisa em Artes Visuais correlaciona o estudo conceitual, formal e estético das obras dos artistas, e o seu contexto histórico e social. Os instrumentais adotados englobaram o levantamento de dados intrínsecos e extrínsecos às obras da Coleção Carmen Sousa (1908–1950) e de Armando Queiroz, que será destacado neste texto; além da realização de conversações e entrevistas semiestruturadas com o artista visual Armando Queiroz.

Ao analisar o lugar da pesquisa nas Artes Visuais, nos períodos Moderno e Contemporâneo, Iclea Cattani (2002, p. 37–50) nos lembra de que a Arte não é somente discurso, também 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 guiou 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 pesquisa sobre a Arte Contemporânea, como as obras do artista visual Armando Queiroz, foi processada por uma aproximação dos pesquisadores nas três dimensões de instauração da obra, que se entrelaçaram mutuamente: na forma de ideias, de esboços; os procedimentos ou a dimensão prática do modo de fazer do artista; e as atribuições de significados. Neste sentido, por meio do instrumental metodológico, que inclui a entrevista semiestruturada, as conversações com o artista, e a observação *in loco* dos processos de documentação museológica realizado pelo MUFPA, a pesquisa aproximou campos disciplinares da Arte Contemporânea- Crítica e História da Arte ao campo da Museologia e Patrimônio, em especial aos processos de Documentação Museológica.

O contato com uma obra conceitual específica, salvaguardada em um museu universitário como MUFPA, estabelece vínculo com a definição de museu e suas funções que decorrem de sua ação que inclui: preservação, pesquisa, comunicação, educação, exposição, mediação, gestão, arquitetura (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013). Articular o processo pelo qual passou a obra Mirante/ Desapego de Armando Queiroz contribui para o estudo desse fenômeno em pleno desenvolvimento no mundo dos museus, como o conhecemos com seu papel de salvaguardar memórias.

Os inúmeros deslocamentos de uma obra do artista paraense Armando Queiroz, localizada no Jardim de Esculturas do MUFPA e seu posterior desaparecimento do ângulo de visão, nos instigou a refletir acerca dos processos de salvaguarda e comunicação museológica de uma obra de arte conceitual e seus modos de aparição e desaparecimento em um museu universitário voltado às artes visuais.

MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

O Museu foi criado em 1983 e instalado em 1984 no “Palacete Augusto Montenegro”, edificação eclética construída entre 1903 e 1904, representante do período da *Belle époque* paraense. Em maio de 2006 a diretora do museu, arquiteta Jussara Derenji, convidou alguns artistas

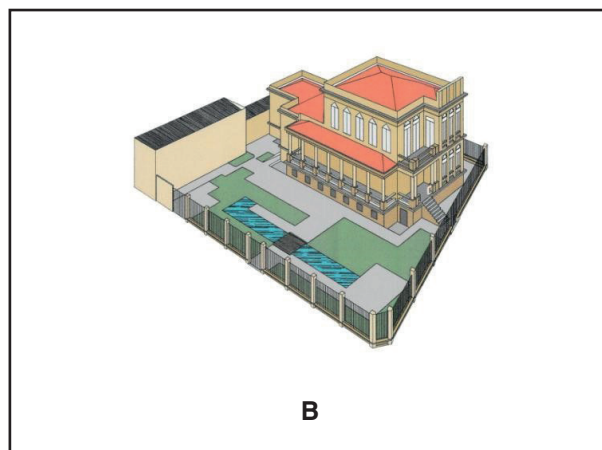
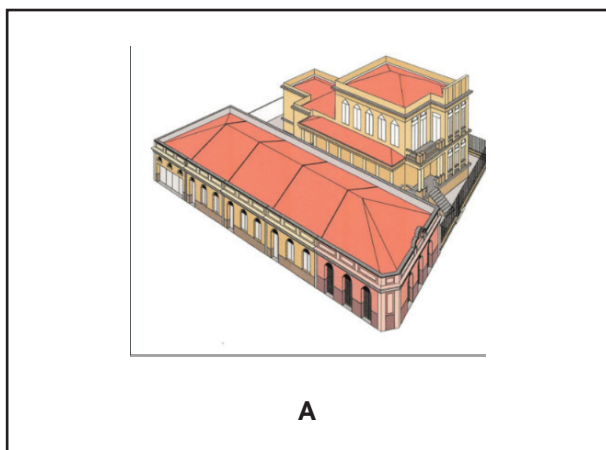


Figura 1 – Maquetes do palacete no lote, a e b.
Fonte: Britto, 2014.

para durante o processo de restauro do Palacete, transformar o jardim do museu em um jardim de esculturas. Os artistas convidados foram Klinger Carvalho, Geraldo Teixeira, Emanuel Franco e Armando Queiroz, que desenvolveram projetos artísticos/escultóricos específicos para criação do Jardim de Esculturas.

A ocupação anterior do terreno do jardim era composta por cinco casas que foram adquiridas e demolidas e o lote foi agrupado ao espaço da residência entre os anos de 1948 a 1950, que deram origem ao jardim (Figura 1). Na Figura 1 a-b apresentamos duas maquetes para sintetizar as mudanças físicas do espaço urbano com as quais o Palacete adquiriu a condição de “esquina”. Na primeira maquete, a residência de Montenegro; na segunda maquete observa-se o jardim de esculturas implantado em 2006, e a configuração atual do MUFPA.

O MUFPA foi criado em 1982, período da gestão do Reitor Daniel Coelho de Souza, e instalado no Palacete Augusto Montenegro, em 1984. Este museu é classificado como um museu tradicional por conter três elementos: o Edifício, que configura um cenário museológico; a Coleção, que reúne os artefatos, elementos de investigação, sob a guarda da instituição; e o Público (BRITTO, 2014). Quase trinta e nove anos de sua criação, o MUFPA se afirma como o único museu instituído oficialmente pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

O acervo do MUFPA é composto, segundo o último inventário realizado pela instituição em 2011, por

831 peças, sendo: 246 pinturas, 303 desenhos, 178 gravuras, 79 esculturas, 25 fotografias e 11 objetos (MUFPA, 2011). O MUFPA reúne coleções de artistas plásticos e visuais que abrange um período entre os séculos XIX ao XXI: Joseph Leon Righini, Theodoro José da Silva Braga, Antonieta Santos Feio, Ruy Meira, Antar Rohit, dentre outros. Deste acervo destacamos a Coleção de Artistas Contemporâneos Paraenses, dentre estes Ruma, Geraldo Teixeira e Armando Queiroz.

O Museu da Universidade, atualmente, é detentor de um significativo acervo de arte contemporânea paraense e dentro dele surge um novo e emblemático acervo de arte conceitual, um desafio para o museu e para o público. Entender a arte conceitual é desafio para poucos, não só depende de uma acentuada sensibilidade adquirida por um notório conhecimento teórico e técnico do assunto, mas também, para compreender as mensagens no objeto é preciso ter e estar em atualidade com os fatos políticos e sociais da sociedade em que se vive. Segundo Cristina Freire (1999, p. 15), “a obra conceitual quebra expectativas arraigadas e cria, muitas vezes, um desconforto intelectual ou em alguns casos até mesmo físico para o espectador”.

Deste acervo de arte conceitual no MUFPA, destacam-se as peças de Armando Queiroz, que tiveram suas aquisições pelo museu, de origens diferenciadas, seja pelas exposições ou por doação do artista ou aquisição por compra da obra pelo museu, que detém obras de diferentes períodos e criações do artista. Portanto, a pesquisa propiciada pelo edital e a bolsa consistiu em estudar a obra

de Armando Queiroz a partir de característica evidenciada na arte conceitual, conectada com sua salvaguarda no MUFPA. Escolhemos a obra “Mirante” e “Desapego”, para realizar um estudo mais detalhado, uma pesquisa que pudesse possibilitar a compreensão do processo pelo qual passou a obra em sua constituição até sua recepção e salvaguarda no museu.

Ou seja, entender a obra “Mirante” (2006), e a ideia que a criou, se foi concretizada a partir da ideia inicial ou não, como se deu a relação da obra com o espaço e suas transformações, esse processo relacional fazia parte da ideia original ou foi consequência das limitações espaciais por estar instalada no museu. Com essas indagações ancoramos nossa pesquisa em aspectos que conduzem a pesquisa em arte tais como: as novas formas de efetivação das propostas artísticas e os canais de circulação que inclui os papéis do artista e do público. Questões relacionadas à atividade do artista na arte conceitual, que como chama a atenção Cristina Freire (1999) muitas criações fundem-se com a interpretação do crítico, do curador e até mesmo, em certos projetos, com o pesquisador em ciências sociais. Por outro lado, a ideia como predomínio na arte conceitual incita o questionamento sobre o papel do Museu e sua concepção enquanto espaço de salvaguarda e ou como local de experimentação.

Neste sentido, verificamos as proposições do museu para o tratamento aos novos suportes usados na apresentação da arte conceitual. Será possível experimentar e comunicar esta relação que vem se estabelecendo entre as obras de arte salvaguardadas pelo MUFPA com suas características expressas nas estratégias utilizadas na elaboração da obra, em que predomina a ideia, caso da proposta de Armando Queiroz. A experiência de Armando fez interação com o espaço e com funcionários. Ao permanecer a ideia, então mais do que guardião o museu é testemunha do processo pelo qual passou a obra.

Baseadas nestas informações, estudamos as diversas possibilidades da relação obra/museu, público e os questionamentos sobre o conceito que integra esta obra e faz do museu seu grande interlocutor com o público. Para pesquisar a obra “Mirante” (2006), que se transforma pelo ato do artista em “Desapego” (2010), foi observado o

processo de criação, transformação e inserção em um museu universitário voltado para arte contemporânea, segundo as afirmações de sua atual diretora a profa. Jussara Derenji.

MUSEALIZAÇÃO E O PROCESSO DE DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

Esse estudo teve como objeto de pesquisa as obras de arte de Armando Queiroz, cuja relevância justifica-se pela pesquisa dos objetos/documentos acondicionados na reserva técnica do MUFPA, na intenção de ampliar o entendimento da investigação, interligando as obras artísticas e os documentos (registros, entrevistas, recepção da obra, dentre outros), de modo que promovam a recuperação de informações referentes à trajetória de vida e obra de duas peças da coleção do artista sob a guarda do museu por meio da documentação de acervos museológicos em relação aos artefatos/objetos artísticos. A documentação de acervos museológicos, segundo Helena Dodd Ferrez (1994), é o:

[...] *conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a representação desses por meio da palavra e da imagem* (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar as coleções dos museus de fontes de informações em fontes de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento (FERREZ, 1994, p. 66, grifo nosso).

Nesta perspectiva museológica, a pesquisa apoiou-se no filtro teórico-prático da documentação, em busca do conjunto de informações das obras, considerada aqui como fonte de pesquisa científica, por meio da análise das etapas/ações direcionadas a esse acervo ao adentrar no MUFPA - seleção, aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação → (CURY, 2005), ou seja, os processos ora citados em que os objetos e documentos perpassam por cada uma dessas ações, deixando um registro informacional dessas etapas. E quando sistematizadas em uma proposta de catalogação das peças, com campos de registros definidos, para gerar novas informações e produção de conhecimento, pois, mediante a sua estrutura organizacional, os museus estão ligados diretamente aos métodos de salvaguarda e ao processo de comunicação dos bens culturais para com o seu público.

Segundo Ulpiano Meneses (1998), a transformação do artefato em documento é possível pelas ações

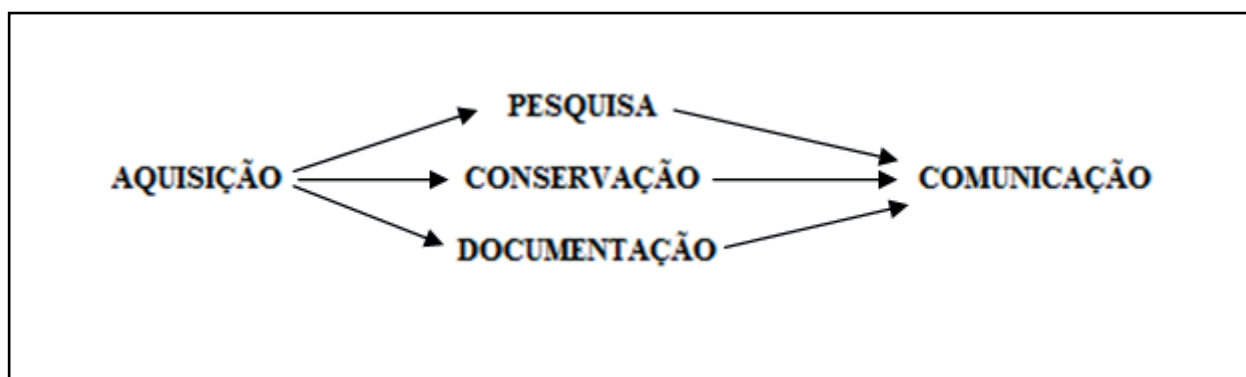


Figura 2 – Diagrama do Processo de Musealização.
Fonte: Cury (2005, p. 26).

da musealização, constituída e compreendida em diversos processos para assumir a função documental. Ampliando o entendimento, Waldisa Rússio (1990) assegura que o ato de musealizar pondera a informação trazida pelos objetos em termos de “documentalidade, testemunhalidade e fidelidade” (RÚSSIO, 1990, p. 08). Esses procedimentos são mais bem interpretados por Marília Cury (2005), sobre os caminhos percorridos pelos objetos almejando a musealização. Esses caminhos iniciam-se na aquisição, depois passam pelos processos de pesquisa, conservação e documentação e finalizando com a comunicação, como mostra a representação gráfica do processo de musealização dos objetos na Figura 2.

O diagrama exemplificado por Cury (2005) expõe resumida e visualmente o circuito de tratamento do objeto em meio às ações específicas que integram o processo de musealização. No caso deste trabalho, atenta-se para a Documentação Museológica como forma de sistematizar a informação sobre o objeto a partir do processo investigativo de sua materialidade patrimonial.

A Documentação Museológica configura-se como um dos elementos mais relevantes para a gestão de acervos, funcionando como fio condutor entre as informações sobre os objetos e os setores do museu, ou seja, essa atividade está alinhada à estruturação e a recuperação da informação contida no acervo, gerando novos conhecimentos para as próprias ações desenvolvidas na instituição, tais como curadoria, pesquisa científica, ações culturais e educativas, publicações diversas, entre outras (PADILHA, 2014, p. 35). Na visão de Heloisa Barbuy (2008, p. 37), o objetivo da

Documentação Museológica consiste em: “[...] constituir uma base ampla de informações, que alimente pesquisas e ações de curadoria, tanto da própria instituição como externas, e se alimente, por sua vez, das pesquisas realizadas sobre o acervo institucional ou em torno dele”.

Segundo Fernanda Camargo-Moro (1986), documentar cada peça de forma completa não é tarefa fácil, pois o reconhecimento dos objetos/documentos, ao serem integrados nas instituições museológicas, agregam “valores” documentais quando comunicados, preservados e pesquisados, transpassado pelo processo de codificação das informações acerca de cada objeto. Foi nesta direção que voltamos à pesquisa tendo como campo a Arte Contemporânea, história da arte e crítica da arte associada ao fazer museológico da documentação.

MIRANTE E DESAPEGO DE ARMANDO QUEIROZ

Armando Queiroz (Belém, 1968) é artista visual paraense, graduado em artes visuais pela UFPA e finalizou recentemente o doutorado em poéticas visuais em Minas Gerais na Universidade Federal. Sua trajetória artística se insere no sistema de arte da cidade em 1993, participando, posteriormente, de diversas mostras coletivas e individuais no Brasil e no Exterior. Nesta fase, em 1993, o artista se expressava criando pequenos objetos a partir do cultivo do universo do bricabraque, e produzia os *ready-made*, termo adotado pelo artista Marcel Duchamp (1887-1968), para designar os objetos criados por ele a partir de materiais de uso cotidiano, de uma cultura de massa. Nos termos da historiadora da arte, Marisa Mokarzel (2011, p. 50), os objetos de Queiroz trazem: “os arranjos

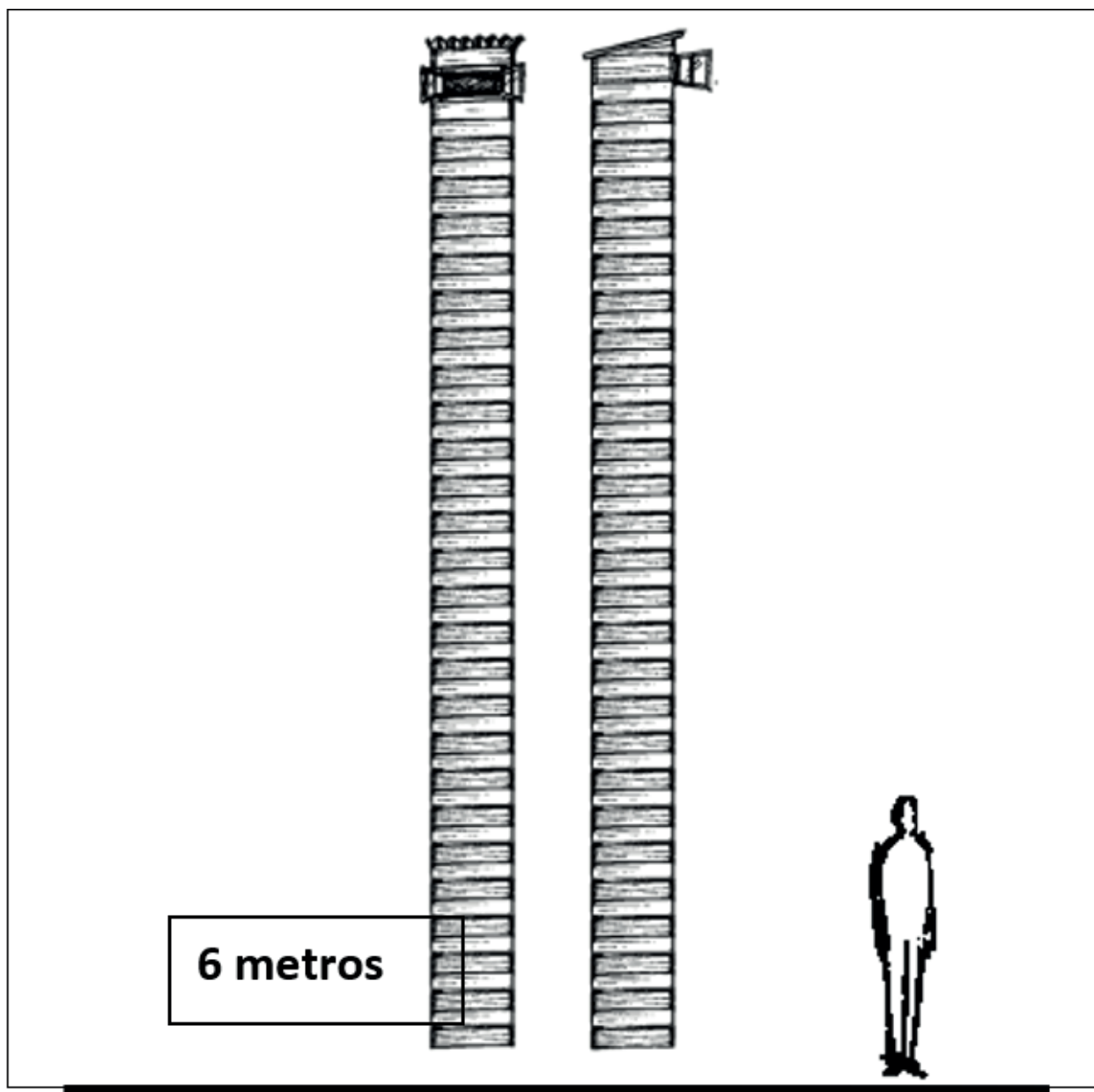


Figura 3 – Projeto da obra “Mirante”.
Desenho: Armando Queiroz.

construtores de uma cultura popular [que] deixam antever a admiração por Emmanuel Nassar e já revelam a percepção crítica do mundo, a acidez interpretativa que não impede a poética visual”.

No início, Armando propôs ao museu a criação da obra “Mirante”, uma escultura de grande verticalidade, composta por módulos quadrangulares de madeira fixos uns aos outros que, juntos, funcionariam como uma espécie de observatório ao qual, ironicamente, era vedada a observação (Figura 3).

Sobre o projeto do Mirante, Armando Queiroz relata:

Então essa obra, ela foi concebida, percebida como mirante, porque até então eu não sabia que fazia parte do projeto da professora Jussara, de abrir aqueles muros que até então eram muros que impediam a visibilidade dali, de quem passava na rua, que depois ela colocou um gradil. E aí eu acho que foi uma opção muito boa dela, de uma possibilidade que a cidade ganhasse esse jardim, e as pessoas percebessem esse fluxo assim, que ela comentando comigo, que o Museu da UFPA é um espaço muito privilegiado da cidade, e que ela teve informação de uma pesquisa que aquela esquina

é a esquina de maior fluxo de Belém, de trânsito de pessoas e carro. Então, na verdade, ela nunca se configurou como esse obelisco, e ela ganhou a horizontalidade. Então desses elementos que estão muito mais lidando com a relação com o espaço, com as outras obras e com pouco público, e antes disso teve um experimento (QUEIROZ, 2014, grifo nosso).

O processo de criação da obra *Mirante* só foi possível após a realização de vários diálogos do artista com os funcionários e gestora do espaço museológico, assim como após ter realizado algumas instalações da obra nas salas da casa-Palacete. Conforme relato de Armando:

Um momento mais especial dessa obra foi o momento em que *ela dialogou diretamente com o restauro que estava sendo feito nas salas, no ambiente interno do prédio do Museu*. Então foi até uma época como essa agora, assim, de final de ano, que esses elementos que eram modulados de madeira foram levados lá pro Museu da UFPA, aguardando o momento de serem instalados no jardim. E o prédio estava todo ainda cheio de andaimes e tudo mais, cheio de pó, assim, cheio das coisas, e aí eu falei pra ela que eu gostaria muito de me relacionar com essa coisa da restauração e do processo de transformação de tudo aquilo que estava acontecendo, e até mesmo que esses elementos, esses módulos, eles também fossem vistos com algo sempre em construção. Então, assim nós levamos para as salas que estavam sendo restauradas lá e o Patrick fez imagens muito bonitas. A obra recebeu, na verdade, um público especial - os operários da obra de restauração (QUEIROZ, 2014, grifo nosso).

Foi neste período de experimentação, e a partir dos possíveis diálogos da obra nos ambientes da Casa-Palacete, que Armando observou a interação dos operários da construção civil com a obra, nos espaços construídos e abertos. Os operários estavam trabalhando na obra de restauração da edificação. Na Figura 4 apresentamos a imagem da obra exposta em dois salões do MUFPA, conforme descrito por Armando e registrado por Patrick Pardini.

Essa ideia inicial de construir o *Mirante* em sua grande verticalidade foi inviabilizada devido à interferência visual que provocaria na fachada do prédio. Assim, o artista buscou uma nova concepção, a partir de módulos soltos, que poderiam tomar formas variáveis (Figura 5). A intenção do artista era buscar um diálogo da obra com os diversos públicos que podiam interagir com os módulos e articulá-los de diferentes maneiras. As Figuras 6 e 7 apresentam duas arrumações

diferenciadas da instalação *Mirante* no Jardim do MUFPA, após o processo de feitura e posterior inauguração do espaço expositivo e paisagístico, em maio de 2006. A primeira imagem (Figura 6) demonstra a interação de visitante anônimo e sua proposta; a segunda fotografia (Figura 7), realizada em 2009, demonstra a relação dos transeuntes nas calçadas da “esquina” e suas possíveis interações visuais com a instalação, que se encontra em outra organização.

Após longo período de exposição da obra em área livre, com as intempéries do tempo, a deterioração da madeira foi inevitável. Neste contexto, em 2010, Queiroz resolveu desdobrar o princípio conceitual da obra e fazer o seu enterro; houve então um longo período de negociação com a diretora do museu. O artista só colocou em prática o seu novo projeto: “Desapego”, durante a programação especial do Arte Pará (2010), quando houve uma *performance* voltada para vídeo e fotografia, constituída por uma cerimônia de enterramento da obra, realizada ao amanhecer no próprio jardim do MUFPA (Figura 8).

Nos relatos de Marisa Mokarzel (2011), que foi a curadora da ação de Queiroz, ela narra sobre o dia do ritual artístico:

Naquele dia em que acompanhávamos o enterramento, no meio do ritual soou o som dos pássaros, e ele nunca mais saiu de nossos ouvidos. A despedida da obra foi acompanhada de um ritual matutino, no qual se presenciou o nascer do dia: o espetáculo da natureza. *Quando o cotidiano cidadão teve início, o vazio da terra aguardava uma por uma das peças. Separados pela grade de ferro, encontravam-se o jardim, a cidade e o prédio eclético [...].*

As trocas de memórias marcaram o encontro de tempos distintos: os fragmentos, encontrados na escavação, momentaneamente serviram de lençol à terra que acolheu o Mirante.(...).

A memória visual integrou-se à memória olfativa e sonora. A performance ritualística desteceu a matéria, as imagens sobrepuseram-se para que as lacunas fossem preenchidas por outras histórias, reais e imaginárias(...). Como disse no início: em sua trajetória, Armando Queiroz sempre teve o olhar atento, voltado para a Amazônia. Perspicaz e crítico, caminha além-fronteira. Em uma atitude de desapego, propõe compartilhar um bem coletivo que tanto atrai os olhos do mundo (MOKARZEL, 2011, p. 53, grifo nosso).



Figura 4 – Experimentação da obra no salão do Palacete.
Fotografia: Patrick Pardini. Fonte: MUFPA.

Neste ritual, outros tempos da história e da memória do lugar afloraram por meio dos fragmentos de louças e objetos encontrados por ocasião da escavação do sítio usado para enterrar a obra. Hoje, há apenas uma placa com a datação de um Mirante que nunca existiu, ficou no trânsito da escultura modular, na imagem ora ausente, na matéria abrigada na terra. Deste cerimonial de enterramento da obra no Jardim do MUFPA ficaram os registros do ato performático que gerou o vídeo, assim como as fotografias. Estes produtos artísticos são as coleções geradas a partir da *performance* do artista Armando Queiroz. E na paisagem do Jardim de Esculturas estão as marcas inscritas deste ato performático, não visíveis ao visitante, mas que agenciam para outras tramas e urdiduras daquele “lugar de memória” (NORA, 1993).

As informações das etapas de metamorfose da obra “Mirante” em “Desapego” e suas questões conceituais não estão registradas nos processos de Documentação Museológica da obra, nem mesmo o vídeo da *performance* foi tombado enquanto acervo do MUFPA a época da pesquisa. Na pesquisa realizada, e em fase de finalização até agosto de 2017, foi elaborado o arrolamento de todas as obras do artista, assim como a proposição de criação da Coleção Armando Queiroz, que contenha as fases e momentos de seu fazer conceitual, bem como a proposta de criação de uma ficha catalográfica, que tenha o registro das fases da obra e seu projeto inicial e metamorfoses, assim como, entrevista com o artista e sua recomendação para salvaguarda e comunicação da sua obra “Desapego”.

Outro momento realizado pela pesquisa refere-se às questões comunicacionais ou de recepção da obra por parte do público. Neste sentido, foi organizada a atividade “Conhecendo Arte Conceitual no MUFPA” pelo discente de Artes Visuais e bolsista de iniciação à pesquisa Werner Oliveira. A proposta foi vivenciar e experienciar junto com treze discentes do Curso de Artes Visuais, a visita ao MUFPA pra conhecer a obra Mirante e Desapego, atividade da disciplina Laboratório de Projetos Experimentais, ministrada pelo docente Ubiaraelcio Malheiros.

A visita foi realizada no horário da tarde, primeiro foi feita a visita ao jardim do museu, os alunos

sabiam sobre a obra, mas não o seu destino, o enterro no jardim, ou seja, sua ausência material, e não mais existente no campo visual. Observa-se que neste local, consta apenas uma placa com o nome do artista e o nome da obra Desapego. A visita em seu roteiro, foi iniciado como o “conhecer a obra a partir do seu fim”, como explicitou Marisa Mokarzel, que conversou com os discentes nesta atividade, falando sobre o artista, a obra e arte conceitual. Depois, foi encaminhado um questionário³ aos participantes com três questões, dentre estes cinco discentes responderam. Na questão: “O que você sentiu sobre a obra Mirante e Desapego?”, um deles pontua que:

A princípio, antes de conhecer as obras, senti curiosidade para entender a proposta do artista que apresentava características minimalistas e permitia a interação do espectador para transformar sua composição. No entanto, ao chegar ao museu da UFPA fiquei frustrado por não encontrar uma obra que ocupava um significativo campo visual no local. Somente com a apresentação da obra metamorfoseada em Desapego, fui entender a sua ausência no espaço e perceber todo um processo reflexivo do artista para a obra, desde o seu início até o seu relativo fim performático. E isso realmente achei incrível (TANAKA, 2017).

A partir de outras duas questões que se interligam, “A placa no jardim é suficiente para entender sobre a obra Desapego, enterrada no Jardim?”, “Sem as informações (conversa com Marisa, vídeo e fotografias) você entenderia o conceito da obra?”, Ana Lu (2017) respondeu: “Não, sem o aviso de alguém a respeito da obra, ela passaria despercebida”. Já Ailzon Tanaka relata que:

Sei que as obras conceituais valorizam sobretudo a ideia e o pensamento do artista do que a materialidade da obra. Entretanto, não há no local nenhuma informação que leve ao entendimento da obra Desapego. E sem as informações transmitidas na conversa com Marisa a placa de Armando Queiroz não representa a obra para mim, poderia ser qualquer placa com qualquer tipo de informação ou aviso, como não pise na grama. E sabemos agora que a obra vai muito além da visualidade espacial e isso precisa estar claro a todos os que visitam o museu da UFPA (TANAKA, 2017).

Após processar todos os questionários dos discentes na condição de público/receptor da obra, realizamos uma conversa com o artista Queiroz sobre a questão da existência de uma placa ou totem com mais detalhes sobre a obra “Desapego” ou mesmo, acerca das informações sobre o processo que a obra passou no museu



Figura 5 – Mirante, escultura 2006. Armando Queiroz.
Foto: Arquivo do Artista.



Figura 6 – Montagem de um autor anônimo no jardim do MUFPA.
Fotografia: Patrick Pardini. Acervo: MUFPA

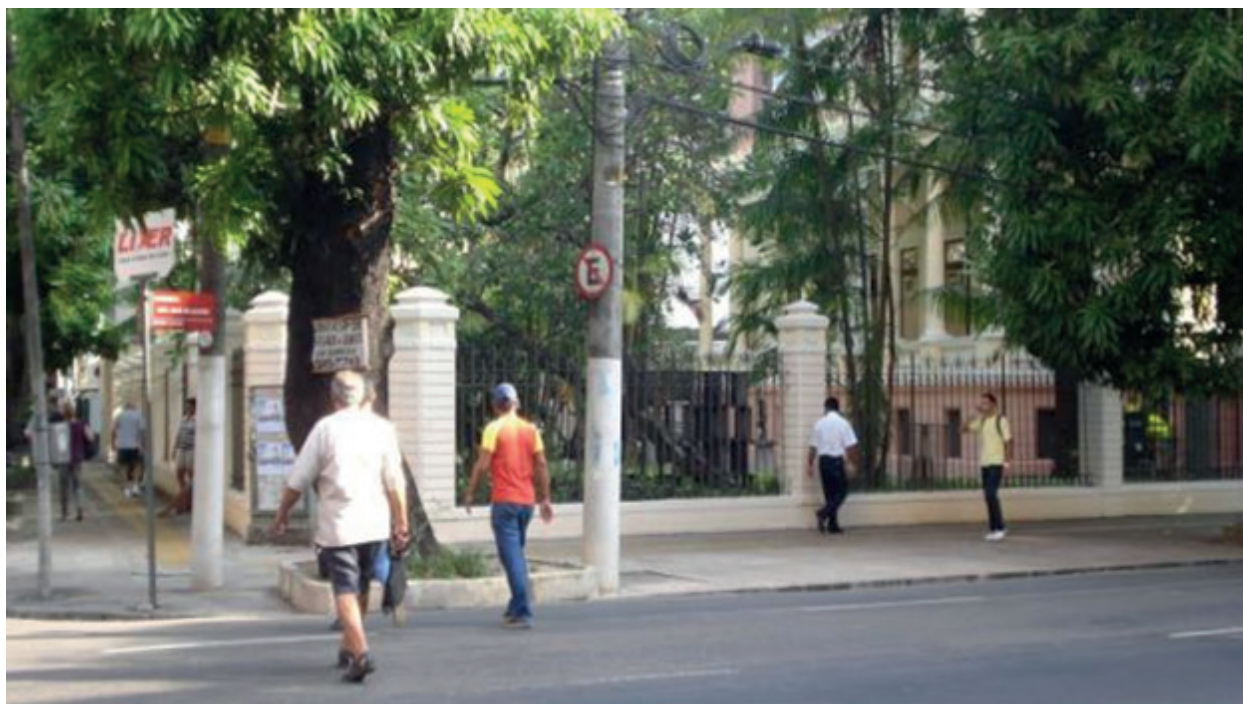


Figura 7 – Relação das pessoas com a obra no jardim, em maio de 2009.
Fotografia: Rosangela Britto. Fonte: Britto, 2015

pudesse estar mais disponível ao público que visita o MUFPA:

Gosto da ideia de haver apenas uma placa. Para mim esta placa é lápide. Lápide da obra. Sempre me interessei pelo silêncio, pela sutileza do silêncio. Agora, cada vez mais considero muito interessante pensar em como alguém pode encontrar aquela placa, ao acaso, e se perguntar o que representa, onde está aquele mirante do qual fala esta lápide. Onde está? [...] Para a potencialidade do silêncio, das descobertas sutis, naquilo que tanto acredito. Neste ponto voltamos à questão da placa-lápide... a disponibilidade das informações, a meu ver, devem ser ativadas neste momento. Sugiro que o museu tenha uma pasta, que seja física ou virtual, acessível aguardando estas pessoas. Talvez, isto seja uma raridade ou que mesmo isso não aconteça. Contudo, o simples fato de tu estares pesquisando este trabalho e me fazendo estas perguntas aponta positivamente (QUEIROZ, 2017).

Em síntese, o que observamos das coleções dos artistas catalogadas nas linguagens de instalações, objetos, pinturas, fotografias, vídeos e desenhos de diferentes décadas, encontram-se num ambiente na fronteira do passado e presente, e com muitos questionamentos para o futuro. Adquiridas em maior parte por meio de doações, o expressivo acervo do MUFPA de Arte Contemporânea está condicionado na reserva técnica do museu e a coleção do artista Armando Queiroz encontra-se deslocado dentro da política

de preservação do museu, em especial nas ações de pesquisa e Documentação Museológica.

Enfim apresentamos o percurso de criação e produção da obra *Mirante e Desapego* de Queiroz, enfatizamos a proposta conceitual do artista, e a apreciação de um grupo de discentes da obra instalada no jardim do MUFPA. Ao final destacamos o atrito entre o discurso da obra “Desapego” para Queiroz, que compreende que a obra deve ter apenas uma placa-lápide, destacando o silêncio. Já o público que respondeu o questionário, num total de cinco de treze visitantes, solicita mais informações próximas a própria obra situada no jardim. De fato, essa tensão de perspectivas do artista e do público pode vir a ser equacionada pela reflexão e criação de um processo de gestão e de difusão da informação do acervo contemporâneo do MUFPA e quanto ao processo de Documentação Museológica, a época da pesquisa no museu não existia essa preocupação ou ação.

NOTAS

1. Pesquisa “Coleções e Artistas Plásticos e Visuais do Acervo do Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA): Pesquisa sobre Arte e Pesquisa em Arte”, coordenada pela Profa. Dra. Rosangela



Figura 8 – Relação das pessoas com a obra no jardim, em maio de 2009.
Fotografia: Rosangela Britto. Fonte: Britto, 2015

Britto. Edital de Acervos 2015, realizado pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPESP) da Universidade Federal do Pará (UFPA).

2. O projeto foi desenvolvido entre agosto de 2015 e julho de 2017. A partir dele foram realizados dois Trabalhos de Conclusão de Curso, no Curso de Museologia, da discente Sandra Regina Coelho da Rosa (2017), que versou sobre documentação Museológica da Coleção Carmen Souza e outra do Curso de Bacharelado em Artes Visuais do discente Werner Souza Oliveira (2017), que tratou do tema da Arte Conceitual no MUFPA por meio da análise das obras de Armando Queiroz.

3. Dados apresentados no Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais (bacharelado) de Werne Oliveira (2017).

REFERÊNCIAS

BRITTO, Rosangela Marques de. **Os usos do espaço urbano das ruas e do patrimônio cultural musealizado na “esquina” da “Jose Malcher” com a “Generalíssimo”**: itinerários de uma antropóloga com uma rede de interlocutores no Bairro de Nazaré (Belém-PA). 2014. Tese de Doutorado, Antropologia Social, Instituto

de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

BRITTO, Rosangela Marques de. **Coleções e Artistas Plásticos e Visuais do Acervo do Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA)**: pesquisa sobre arte e pesquisa em arte. Projeto de Pesquisa. Programa Especial de Apoio a Projetos de Pesquisa - Acervos da UFPA (PE- Acervos). Belém: PROPESP/UFPA, 2015.

BARBUY, Heloisa. Documentação museológica e a pesquisa em museus. In: GRANATO, Marcus, et al. **Documentação em museus/Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST**. Rio de Janeiro: MAST, 2008. (MAST Colloquia, 10).

BOTTALLO, Marilúcia. A gestão documental do patrimônio arqueológico e etnográfico. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v.6, 1996, p. 287-292.

CÂNDIDO, Maria Inez. **Documentação Museológica. Caderno de Diretrizes Museológicas**. 2, ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006. p. 33-92.

CATTANI, Icleia B. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSOLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia**

da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002. p. 37–49.

CURY, Marília Xavier. **Exposição:** concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia.** Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo, 2013. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf>. Acesso em: abr.2015.

DERENJI, J. Arquitetura eclética no Pará: no período correspondente ao ciclo econômico da borracha (1870–1912), In: FABRIS, A (Org.). **Eclétismo na Arquitetura Brasileira.** São Paulo: Nobel; EDUSP, 1987.

DERENJI, J. Museu como experiência universitária: uma reflexão sobre linguagem dos museus que ocupam prédios históricos. In: MORKARSEL, Mariza (Org.). **Artes Visuais e suas interfaces.** Belém: UNAMA. (Linguagens: Estudos Interdisciplinares, 5), 2008.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual.** São Paulo: Editora Iluminuras Ltda. 1999.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. **Cadernos de ensaios**, n.2. Estudos de museologia. Rio de Janeiro: Minc/Iphan, 1994, p. 64– 67.

INVENTÁRIO do Acervo de Artes Plásticas do Museu da UFPA. Levantamento do acervo de pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, fotografias e objetos, num total de 831 peças, Julho de 2011. Belém: MUFPA, 1984. [assinado pela direção e três técnicos, documento registrado em cartório].

MORKAZEL, Marisa. **Catálogo Arte Pará:** Sala Especial Armando Queiroz, Curadora especial Arte Pará, 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 89–103.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Houry. **Projeto História**, São Paulo, n.10, 1993, p.1–28, dez.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação Museológica e Gestão de Acervo.** Florianópolis: FCC Edições, 2014, p. 14–24. (Coleção de Estudos Museológicos, v. 2).

OLIVEIRA, Werne Souza. **Arte Conceitual no Mufpa:** Salvaguardando a Metamorfose de uma obra na ausência do Mirante e na revelação do Desapego. Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura e Bacharelado em Museologia, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, 2017.

ROSA, Sandra Regina Coelho da. **Coleção Carmen Souza do museu da Universidade Federal do Pará– MUFPA:** Uma análise do acervo pelo processo de documentação museológica. Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura e Bacharelado em Museologia, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, 2017.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, Blanca; TESSOLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero:** metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002, p. 125–140.

ENTREVISTAS

LU, Ana. Depoimento. Entrevista cedida a Werner Oliveira. **Projeto de TCC**, Belém, 2017.

QUEIROZ, Armando. Depoimento. Entrevista cedida a Rosangela Britto. **Projeto de Pesquisa**, Belém, 2017.

TANAKA, Ailson. Depoimento. Entrevista Werner Oliveira. **Projeto de TCC**, Belém, 2017.

SOBRE OS AUTORES

Rosangela Marques de Britto. Doutora em Antropologia (UFPA); Mestre em Museologia (UNIRIO/MAST). Docente da Pós-graduação em Artes e do PROFARTES/mestrado profissional ligado ao Instituto de Ciências da Arte da UFPA. Docente da graduação em artes visuais, licenciatura e bacharelado da Faculdade de Artes Visuais. Líder do grupo de pesquisa Arte, Memórias e Acervos na Amazônia cadastrado no CNPQ/UFPA. Artista plástica. E-mail:rmb@ufpa.br

Marisa de Oliveira Mokarzel. Doutora em Sociologia (UFCE); Mestre em História da Arte (UFRJ). Pesquisadora e Curadora independente. Integrante dos Grupos de Pesquisa: Arte, Memória e Acervos da Amazônia; e Bordas Diluídas, ambos do CNPq/PPGARTES/UFPA. Foi docente da Universidade da Amazônia; pesquisadora e curadora do Sistema Integrado de Museus e Memoriais - SIM; e diretora do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas da Secretaria de Estado de Cultura do Pará. E-mail:marisamokarzel@globo.com

Werne Souza Oliveira. Artista Visual, bacharelado e licenciatura em Artes Visuais (UFPA). Foi bolsista de Iniciação Científica, no projeto acervo do Museu da Universidade Federal do Pará, coordenado por Rosângela Britto. Realizou exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior de 1992 a 2020. Atualmente coordena o projeto cultural em Icoaraci, Belém/PA, Na Casa do Artista. E-mail:wernesou@gmail.com

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE TEXTOS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS

a) A Revista Arteriais aceitará textos em língua portuguesa, inglesa e espanhola. Todos os trabalhos deverão ser enviados por e-mail (revista.arteriais@gmail.com) à: Editora da Revista Arteriais.

b) A Revista Arteriais não aceitará a submissão de mais de um artigo do mesmo autor e ou coautor para um mesmo número ou em números sucessivos da revista.

c) O(s) autor(es) que tiver(em) seu texto aprovado deverá(ão) enviar à Editoria da Revista uma Carta de Cessão (modelo Revista Arteriais), cedendo os direitos autorais para publicação, em formato eletrônico, em regime de exclusividade e originalidade do texto, pelo período de 2 (dois) anos, contados a partir da data de publicação do artigo na Revista.

d) Os Artigos deverão ter uma extensão entre 12 e 24 páginas, incluindo resumo, abstract, palavras-chave, texto e referências.

e) As Resenhas deverão apresentar entre quatro e seis páginas e as Entrevistas, de dez a quinze páginas.

f) Todos os trabalhos deverão ser enviados anexados ao e-mail revista.arteriais@gmail.com, em arquivo no programa Word for Windows 7.0;

g) Os textos dos Artigos, Resenhas e Entrevistas devem ser escritos em Times New Roman, fonte 12, espaço 1.5, margens 2,5;

h) A primeira página do texto dos Artigos deve conter:

TÍTULO

Resumo com cerca de 08 (oito) linhas, alinhamento à esquerda, contendo campo de estudo, objetivo, método, resultados e conclusões. O Resumo deve ser colocado logo abaixo do título e acima do texto principal.

Três (3) palavras-chaves, alinhamento justificado.

i) Em separado, deverá ser enviada uma página com o título dos Artigos, Resenhas e Entrevistas,

a) ARTERIAIS Journal accepts papers in Portuguese, English and Spanish. All the papers might be sent by e-mail (revista.arteriais@gmail.com) to: Arteriais Journal Editor;

b) Arteriais Journal will not accept the submission of more than one paper from the same author and/ or co-author for the same issue or for a successive issue of the journal;

c) The author(s) with an approved paper must send to the Editor of the magazine a Grant Letter (Arteriais Journal model), assigning the publication rights, in electronic format, due to the regime of exclusivity and originality of the text for the term of 2 (two) years, which might be counted after the publication of the paper in the magazine;

d) The articles might have an extension of 12 to 24 pages, including abstract, English and Portuguese, keywords, text and references;

e) The reviews must have four to six pages and interviews must have ten to fifteen pages;

f) All the papers must be sent attached to the e-mail revista.arteriais@gmail.com, in Word for Windows 7.0 format;

g) All the Articles, Reviews and Interviews must be written in Times New Roman, font 12, space 1.5, margins 2.5;

h) The first page of the Articles must contain:

TITLE

Abstract with an average of 08 (eight) lines, aligned to the left, containing field of study, objectives, methodology, results and conclusion. The Abstract must come right after the title and before the main text.

Three (03) keywords, justified alignment

i) A separate sheet must be sent containing the title of the Article, Review and Interview, followed by the identification of the author(s) - full name, institution, function, address mail, phone and e-mail;

seguido da identificação do(s) autor(es) – nome completo, instituição à qual está(ão) ligado(s), cargo, endereço para correspondência, fone e e-mail.

j) Incluir um Curriculum Vitae resumido com extensão máxima de 150 palavras, contendo as principais atividades na área do(s) autor(es) dos Artigos, Resenhas e Entrevistas.

k) Os textos devem ser escritos de forma clara e fluente.

l) As notas dos Artigos devem vir ao final do texto, em espaço simples, fonte tamanho 12 e alinhamento justificado.

m) Nos Artigos as citações com menos de três linhas devem ser inseridas no texto e colocadas entre aspas, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. As citações que excederem três linhas devem ser colocadas em destaque, fonte 11, espaço simples, entrada alinhada a 4 cm da margem, à esquerda, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. No caso de citações de obras em língua estrangeira, essas devem aparecer no texto conforme o original podendo ser apresentadas as respectivas traduções para o português, em nota de rodapé, caso a língua de origem não seja espanhol ou inglês.

n) As indicações das fontes entre parêntesis, seguindo o sistema autor-data, devem ser estruturadas da seguinte forma:

Uma obra com um autor: (BARROS, 2011, p.30)

Uma obra com até três autores: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)

Uma obra com mais de três autores: (SARRAF et al., 2010, p.21–22)

Mesmo no caso das citações indiretas (paráfrases), a fonte deverá ser indicada, informando-se também a(s) página(s) sempre que houver referência não à obra como um todo, mas sim a uma ideia específica apresentada pelo autor.

o) Tabelas e quadros devem ser anexados ao texto, com a devida numeração (ex. Tabela 1, etc.). No corpo do texto deve ser indicado o lugar das tabelas.

p) Não serão aceitos artigos que estiverem fora das normas editoriais. O meta-artigo (template) pode ser visualizado em link da revista. A critério dos editores, poderá ser estabelecido um prazo

j) Include a brief Resume with no more than 150 words, containing the main activities in the area of the author(s);

k) The texts must be written on a clear and objective way;

l) The notes of the article must come at the end of the text, space simple, font 12 and justified alignment;

m) For the Articles, the quotes with less than three lines must come along with the text between quotation marks, followed by the indication of the reference by the system author-date. The quotations that exceed three lines must be emphasized, font 11, space simple, entry aligned at 4 cm of the margin, to the left, followed by the indication of the reference by the system author-date. In the case of quotations from works in foreign language, they must come according the original reference and may be translated to Portuguese, in the area for the footnotes, if the original language is not Spanish or English;

n) The indications of the references between parentheses, following the system author-date, must be structured according to the following way:

One reference with one author: (BARROS, 2011, p.30)

One reference with until three authors: (MANESCHY; SAMPAIO, 2007, p.120)

One reference with more than three authors: (SARRAF et al., 2010, p.21–22)

Even in the case of indirect quotations (paraphrase), the reference must be pointed out, also informing the page(s), even if there is a reference not to the general work, but to a specific idea presented by the author;

o) Tables and charts must be attached to the text, with the proper numeration (ex. Table 1 etc.). The place of the Tables must be indicated in the text;

p) Articles that do not follow the Editorial rules will not be accepted. The meta-Article (template) might be visualized through a link on the homepage of the magazine. At the discretion of the editors, a certain period can be set so that the author(s) can make a revision of the text (corrections of references, quotations, grammar, and spelling). In this case, the failure to follow the deadline and

determinado para que o(s) autor(es) efetue(m) uma revisão do texto (correções de referências, citações, gramática e escrita). Nesse caso, o não cumprimento do prazo e/ou a inadequação da revisão poderão implicar a não aceitação do trabalho para publicação.

REFERÊNCIAS:

Devem ser apresentadas em espaço simples, com alinhamento apenas à esquerda, seguindo as normas da ABNT abaixo exemplificadas.

LIVROS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es). Título do trabalho: subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano.

PARTES DE LIVROS (CAPÍTULOS, ARTIGOS EM COLETÂNEAS, ETC.)

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Parte da Obra. Título da parte. In: SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Obra. Título do trabalho: subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano. página inicial-final da parte.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Artigo. Título do artigo. Título do Periódico, Local de publicação, número do volume, número do fascículo, página inicial-final do artigo, data

TRABALHOS EM ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Trabalho. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número do evento, ano de realização, local. Título. Local de publicação: Editora, ano de publicação. página inicial-final do trabalho.

IMAGENS

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. As miniaturas das imagens com: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria, devem vir no corpo do texto.

/ or inadequacy of the review may lead to the rejection of the paper for publication.

REFERENCES:

They must be typed simple-spaced, aligned just to the left, following the rules from ABNT, as it follows:

BOOKS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.

CHAPTER IN BOOKS (CHAPTERS, ARTICLES IN SELECTIONS ETC.)

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. In: AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial from the work. Title of the work: subtitle [just if it has]. Edition [if it is not the first]. Place of publication: Publisher, year. Initial page - last page.

ARTICLES IN JOURNALS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the Journal, Place of publication, number of the volume, number of the issue, Initial page - last page.

ARTICLES FROM SCIENTIFIC EVENTS ANNALS

AUTHOR'S LAST NAME, followed by the author's first name initial. Title of the article. In: NAME OF THE EVENT, number of the event, year of realization, place. Title. Place of publication: Publisher, year of publication. , Initial page - last page.

IMAGES

Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. Thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship must be inside the text.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PARTITURAS

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF SCORES

A composição deve ser enviada em arquivo PDF com tamanho máximo de 5 MB. A partitura deve conter os seguintes elementos, de acordo com sua utilização: título da obra, instrumentação, autor, local e data de composição, letrista (se houver), indicações de andamento, compasso, dinâmica e articulação, e numeração dos compassos e páginas. Para composições que utilizam recursos especiais ou técnicas estendidas, recomenda-se o envio da bula. No caso de obras que utilizam suportes audiovisuais, os mesmos devem ser disponibilizados na forma de arquivos: MP3 para áudio, WMA para vídeo e JPG para figura. Estes arquivos devem ter tamanho máximo de 2 MB. Pode ser disponibilizada, também, uma gravação da composição em arquivo MP3 com tamanho máximo de 3 MB. Pede-se mini currículo e um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

The composition must be sent in PDF format with the maximum of 5MB. The score must contain the following elements, according to its use: title of the composition, instrumentation, author, date and place of composition, lyricist (if any), tempo markings, compass, dynamics and articulation, and numbering of bars and pages. For compositions using special features or extended techniques, it is recommended to send the leaflet. For works that use audiovisual media, they should be made available in the form of files: MP3 for audio, WMA for video and JPG for figure. These files must have a maximum size of 2 MB. It may also be provided a recording of the composition in MP3 file with maximum size 3 of MB. It is required a mini resume and a critical text (one page) presenting the work.

INSTRUÇÕES AOS AUTORES DE PORTFOLIO

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS OF PORTFOLIO

Pede-se que sejam submetidas até 10 imagens, acompanhadas de mini currículo e de um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. Deve acompanhar um arquivo com documento em Word trazendo as miniaturas das imagens contendo, ainda, as seguintes informações para cada imagem: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria. Caso haja dados desconhecidos, fazer uso de s.d., de acordo com a sequência de informações indicadas aqui.

It is required to be submitted up to 10 images accompanied by mini resume and a critical text (one page) presenting the work.

Images must be submitted numbered, in a file (approx.) of 21 x 26 cm and 300 dpi, sent in JPG format. It is required a document in Word file with bringing the thumbnails of images also containing the following information for each one of them: author, title, technique, dimensions, source and authorship. If there is unknown data, use s.d., according to the sequence of information provided here.

CONTATO

CONTACT

Universidade Federal do Pará

Instituto de Ciências da Arte

Programa de Pós-Graduação em Artes

Homepage: www.ppgartes.ufpa.br/site

Revista ARTERIAIS

Avenida Governador Magalhães Barata, n.º 611,

CEP 60060-281, Belém-Pará-Brasil

E-mail: revista.arteriais@gmail.com

Homepage: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/index>

Telefone: +55 - 91 - 3249-2905

1 TODOS
M PREÇO!

A MINHA CASA
FOI FEITA PRA
MORAR E NÃO
NEGOCIAR!



NÃO
VAMOS
DESISTIR