

# FLUTUAÇÕES, ANTROPOFAGIA E MAPA: RIZOMA AUTOETNOBIOGRÁFICO DE UM HISTORIADOR-ARTISTA

FLUCTUATIONS, ANTHROPOPHAGY AND MAP: AUTOETHNOBIOGRAPHICAL RHIZOME OF A HISTORIAN-ARTIST

Felipe Araújo de Melo

PPHIST-UFPA

Wellington Valente dos Reis

IFPA

## Resumo

Qual a potencialidade de um memorial escrito por um Historiador-artista? Esta é a indagação que norteia a escrita desse texto. Para além de memórias e marcas desenvolvidas ao longo da vida e de uma carreira artística, o objetivo é pensarmos para além do sujeito que escreve, é preciso considerar o artista e suas redes de formadores, de experiências, de saberes que vêm da prática, e das trocas. Este texto é um exercício de um olhar micro que se expande para o macro, tomando como objeto de estudo a vida de um artista. Como metodologia, escolhemos a autoetnografia e a autobiografia. Também se utiliza a micro-história, que ajuda a entender o sujeito em sua coletividade com outros fazedores de dança. Como conclusão, compreende-se, através do sujeito investigado, enquanto um componente de uma geração artística, a construção do mundo da arte da dança na Amazônia.

## Abstract

*What is the potential inherent in a memoir authored by a historian-artist? This inquiry serves as the foundation for the composition of this text. Beyond the personal memories and experiences accumulated throughout one's life and artistic journey, the aim is to think beyond the subject who writes; it is essential to examine the artist along with his network of mentors, experiences, and knowledge acquired from practice and exchange. This text is an exercise in looking from the micro to the macro, taking the life of an artist as the object of study. As a methodology, we chose autoethnography and autobiography. Additionally, we have incorporated microhistory, which helps us to understand the subject in the collectivity with other dance creators. In conclusion, through the investigation of the subject, we gain insight into a facet of an artistic generation and the development of the dance art scene in the Amazon.*

## Palavras-chave:

Memorial de artista; autoetnografia; autobiografia; mundos da arte; micro-história.

## Keywords:

*Artist's memorial; autoethnography; autobiography; art worlds; microhistory.*

## **INTRODUÇÃO: ANTROPÓFÁGICAS MAPEANTES DO HISTORIADOR-ARTISTA**

"A dança é o sonho compartilhado, sonhando o sonho do autor povoado pelos/as dançantes que se torna, em cena, o sonho do autor ressonhado pelos/as dançantes" (Loureiro, 2022, p. 38). A partir desta citação, indagamos: quais são os dançantes que povoam o autor da obra sonhada? De certo, esta é uma pergunta que faz problematizar as relações que os sujeitos tecem na coletividade. Estar povoado é um sinônimo de interligações com outros ao seu redor. No mundo globalizado, imerso na era digital, as distâncias geográficas não são mais um obstáculo para trocas e aprendizagens artísticas, amplia-se, assim, as cadeias de ligações entre artistas.

Neste contexto, o artista que observa a si, que indaga sua formação, suas experiências, seu saber-fazer, possivelmente irá se deparar com uma grande teia de outros sujeitos que lhe ensinaram no percurso. No caminho formativo artístico, identificam-se as escolhas, as exclusões, as imposições feitas pelo/sobre o sujeito artista. Ao tomarmos esse objeto como estudo, possibilita-se que o indivíduo olhe criticamente para si e que desenvolva uma consciência crítica e projete ideais futuros do que pretende se tornar. Entendemos que este é um processo constante de antropofagia de si e do outro, em busca de ser outra coisa.

Desta forma, a escrita de um memorial, embasado em uma metodologia autoetnográfica e autobiográfica, que gera o termo *autoetnobiográfico*, apresentado no título deste trabalho, seja um caminho privilegiado para compreender as relações citadas anteriormente. Para Rolnik (2018, p. 241), o memorial é "um comentário acerca de nossa trajetória acadêmica" mediante o qual se evidencia aquilo que a autora conceitua de "marcas". Segundo Rolnik (2018, p. 242), "marcas são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo". Nesta compreensão, Severino (2007, p. 245) estabelece que "o memorial constitui, pois, uma autobiografia, configurando-se como uma narrativa simultaneamente histórica e reflexiva". Logo, se conclui que o memorial é um texto que evidencia as marcas constituidoras da prática de

um sujeito.

A essas marcas, daremos a compreensão de Bondía (2002, p. 21), ou seja, as marcas expostas e analisadas são a experiência, "o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca", e o ato de refletir sobre esta experiência é originador de um saber, o saber da experiência. Ao indivíduo, cabe a conceituação de sujeito da experiência, que de acordo com Bondía (2002, p. 24) é colocado como "um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos". Esclarecemos agora a escolha da perspectiva interdisciplinar deste memorial.

Englobar a perspectiva da autoetnografia em um memorial possibilita o registro das experiências do corpo, ou seja, ele ganha espaço na escrita, ancorado em um processo metodológico de análise. Para Acselrad (2018, p. 61), "experimentar princípios de movimento através do corpo dos dançarinos-pesquisadores pode proporcionar ampliação do entendimento das danças pesquisadas, potencializando suas experiências". Assim, englobar o engajamento corporal do pesquisador-dançarino, primeiramente, coloca o corpo como teorizador de um saber, quebra-se a submissão do mesmo à mente, também colabora para o surgimento de pesquisas interdisciplinares, e por fim, fomenta uma Antropologia que se faz sendo dançada.

Para Meyer (2018, p. 70), a autoetnografia e a autobiografia colocam a experiência do sujeito como um dado a ser analisado, propiciando "uma chave para problematização da circularidade entre fazer e conhecer, entre observar e descrever a experiência própria do dançar". Desta forma, tal aparato metodológico coloca em destaque o corpo e seu saber, trazendo novos dados e registros para a análise, compreendendo o artista enquanto um ser corporalizado.

No que tange à autobiografia, Finger e Nóvoa (2014, p. 22) estabelecem que "o método biográfico permite que cada pessoa identifique na sua própria história de vida aquilo que foi realmente formador". Para Josso (2002, p. 34), "falar de suas experiências formadoras é, pois, uma certa maneira de contar a si a sua própria história, as suas qualidades pessoais e socioculturais, o valor

que se atribui ao que é ‘vivido’ na continuidade temporal [...]. Assim, novamente põem-se em destaque, não toda a vida do sujeito, mas aquilo que realmente o constitui enquanto seu saber-fazer, e, para este elementos selecionados da memória, adotaremos a denominação de Joso (2002, p. 29), as “recordações-referências”, definidas como “experiência formadora, porque o que foi aprendido (saber-fazer é conhecimento) serve, daí para a frente, quer de referência a numerosíssimas situações do gênero, quer de acontecimento existencial único e decisivo na simbólica orientadora de uma vida”.

Retornando a indagação inicial acerca do que é, ou melhor, por quem é constituído o autor da obra, e com o propósito de respondê-la no percurso deste texto, este memorial se ancora numa perspectiva histórica, especificamente da micro-história, que, por sua vez, segundo Levi (1992, p.139) possibilita “a crença em que a observação microscópica revelará fatores previamente não observados”. Como um campo historiográfico, a micro-história traz em seu cerne a redução de escalas de análise, focando em um único sujeito ou grupo para a compreensão de um contexto maior. A necessidade do uso deste campo da história parte do entendimento de que o indivíduo é fonte histórica de seu tempo. O sujeito e o que dele se desenvolve são matéria-prima para a análise da história.

A história de vida que os memoriais abrangem são rastros para historiadores e historiadoras na escrita da história, por isso não devemos subestimar as narrativas mobilizadas em memoriais. Desta maneira, coloca-se como singularidade desta escrita a busca por compreender através do sujeito a construção de uma realidade artística.

Sendo este memorial escrito por um Historiador-artista, acreditamos que a complexidade e o olhar rizomático interdisciplinar, baseado nas contribuições de Deleuze e Guatarri (1995), fique, portanto, ainda mais justificado. O texto que se segue, escrito em primeira pessoa, dado o caráter memorial dele, está dividido em duas partes. A primeira concentra-se na trajetória artística do sujeito, perpassando três categorias de marcas/experiências formativas. A segunda parte destina-se a uma reflexão histórica das experiências colocadas, ancorada numa perspectiva micro-histórica, onde o sujeito olha para si como

integrante do mundo da arte amazônica, na construção de uma consciência histórico-artística.

### **QUERO ME ENGLOBAR, ME DIGERIR E ME NUTRIR DE MIM MESMO: TESSITURA RIZOMÁTICA DE SI**

Quais os caminhos rizomáticos que percorri? Quais foram minhas rupturas e ligações? Quanto heterogênea é a minha trajetória? Tomando a liberdade que me é permitida na escrita deste texto, um memorial artístico e histórico, parto da primeira pessoa, o autor, o artista, o historiador, que são no mesmo sujeito corporificado o objeto de estudo. Não pretendo devanear por inúmeras memórias, feito um narciso ao olhar o reflexo n’água, em busca de revitalizar um passado.

Pelo contrário, acredito que a formação histórica, que tracei junto a artística, não me permite este erro, devido a isso, aponto esta escrita em caminhos metodológicos, citados anteriormente, que creio serem suficientes para buscar um objetivo central: analisar além do sujeito, ou seja, encontrar através dele outros sujeitos, e em se tratando do memorial de um artista, a fonte se torna ainda mais rica, pois posso ingressar naquilo que Becker (2010, p. 54) denomina de “Mundos da Arte”, um complexo sistema onde se interligam todos os sujeitos responsáveis pela construção das obras artísticas e onde operam as convenções artísticas e redes de cooperação. O sujeito artista nunca está só, ele não é isolado, individual, pelo contrário, cada artista pertence a uma classe, um grupo, que, por sua vez, instaura modos de fazer determinada arte.

Desta forma, comprehendo que minha formação não é solitária, ela é marcada por instituições, por outros artistas regionais, nacionais e internacionais, é marcada pela experiência das “recordações-referências”. Na tessitura do rizoma de si, adoto o conceito de “rebalão antropofágico” de Melo (2022, p. 14) que o define como sendo “uma compreensão de si perante a vida e suas experiências, caracterizado pelo alimentar-se de si possibilitando a transformação do sujeito”. Segundo Melo (2022, p. 17), esse conceito é uma metáfora que opera como o rizoma de Deleuze e Guatarri (1995), tendo como característica os mesmos princípios de multiplicidade, conexão,

heterogeneidade, rupturas a-significantes, cartografia e decalcomania. O conceito citado, portanto, é como Melo (2022) observa sua formação, sempre no *Intermezzo*, em um constante flutuar entre a história e as artes em busca de construir sua prática docente.

Para Melo (2022, p. 18), *Rebalão Antropofágico* é “mapeamento de um sujeito nômade, ele se desloca, se alimenta e parte para outro espaço, não há nada definido. Decerto, não existe raiz, apenas uma horizontalidade que não para de crescer”, ou seja, é o local metafórico onde se constrói o professor-artista-pesquisador. É também onde se desenvolve o *Historiador-artista*. Deste lugar *no entre* investigo minha formação, em um constante espraiar onde se devora a si e ao outro. Segundo Rolnik (2018),

O que o sujeito pode é deixar-se estranhar pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização - e, quanto mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência (Rolnik, 2018, p. 242).

Assim, escolhi algumas marcas, experiências e recordações-referências que constituem de forma imprescindível a minha formação como um Historiador-artista. Ao todo, estabeleci três categorias de marcas: *Instituições, Artistas e Obras artísticas*. Cada qual se destina a abordar diferentes pontos da trajetória de formação, contudo, se mantém interligados.

### **PRIMEIRA MARCA: INSTITUIÇÕES**

É estranho pensar que minha primeira experiência artística tenha sido ainda na educação básica. Digo isto porque a escola ainda é um ambiente marcado pela repressão do corpo, emprega a docilidade dos mesmos, como aponta Foucault (1987) em *Vigiar e Punir*, assim como se mantém uma educação bancária neste espaço, algo já denunciado e problematizado por Freire (1987) na sua obra *Pedagogia do Oprimido*. Contudo, observo que mesmo com esses impeditivos, o ambiente escolar também é palco de processos subversivos que possibilitam reformular a lógica dos corpos e propagam novas formas de aprendizagem. É sobre

um desses processos que venho comentar.

Em 2016, por meio de um projeto chamado *Expoart*, realizado no Colégio Sistema, localizado no bairro Guajará, em Ananindeua (PA), tive a oportunidade de me apresentar pela primeira vez no Teatro da Paz, em Belém (PA). O projeto funcionava como uma espécie de feira cultural e ocorria na própria escola, cada turma era responsável por um tema e o desenvolvia de formas distintas em diversas linguagens (dança, teatro, exposições). Contudo, naquele ano houve a mudança de local das apresentações para o teatro e cada turma acabou sendo responsável por uma cena que constituiu um espetáculo.<sup>1</sup>

Outra instituição em que minha trajetória artística se constitui é a Escola de Dança Ribalta, em Ananindeua (PA), sob direção artística da professora doutora Mayrla Andrade. Adentrei na escola no ano de 2017 e nela permaneci até 2018. Apesar do curto tempo, esta instituição foi fundamental, pois foi nela que tive o primeiro contato com as técnicas de balé clássico (método cubano), jazz e dança contemporânea. Com esse contato, me compreendi enquanto artista, múltiplo, cujo corpo era habitado por diferentes técnicas e estilos de dança. Neste mesmo período, entrei na Universidade Federal do Pará (Campus Ananindeua), para cursar Licenciatura em História, começando assim, em paralelo, minha formação enquanto historiador e docente.

Em seguida, no ano de 2019, ingressei no curso técnico de Intérprete-criador na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). De fato, este foi o momento ímpar na minha trajetória artística, pois a instituição tinha como função formar artistas da dança, cenógrafos, figurinistas, como um grande polo de formação artística na Amazônia paraense. Desde então, prossegui meus estudos artísticos e me consolidei como artista residente no município de Ananindeua (PA).

Com encerramento de ciclos, em 2022, defendi o trabalho de conclusão de curso em História e, em 2023, me formei no curso de Intérprete-criador. Mais recentemente, em 2024, ingressei novamente na Universidade Federal do Pará para cursar Licenciatura em Dança, uma escolha devido à necessidade de desenvolver minha carreira.

## **SEGUNDA MARCA: ARTISTAS**

Para Becker (2010, p. 30), quando compreendemos um mundo da arte específico, devemos considerar alguns componentes fundamentais como a necessidade da existência de pessoas que formem ou qualifiquem outras pessoas para que estas possam exercer um ofício nas redes de cooperação do mundo de determinada arte. Logo, é preciso indagar quem forma ou formou aquele artista. Quais foram seus professores? De que forma tais sujeitos lhe encaminharam no mundo artístico? Como o sujeito artista mobiliza saberes dentro de sua prática? Como os professores influenciaram o artista no que tange a valores e ideais artísticos? Estas são questões norteadoras no meu processo investigativo memorialista. Olhar para si é uma possibilidade de encontrar/identificar quem habita silenciosamente o meu corpo.

Dentre meus formadores regionais estão a professora Martha Batista, com quem tive aulas de balé clássico e, em específico, de balé de repertório; professor Ronilson Cruz, com quem também tive aulas de balé clássico; professor JC Júnior, meu formador em jazz, especificamente no jazz musical; professor Lindemberg Monteiro, cujas interferências foram importantes na construção de minha dança contemporânea; professor Allan Lima também agregou conhecimentos em dança contemporânea; professora doutora Mayrla Andrade, cuja formação em minha carreira foi fundamental, atuando tanto na formação em balé, particularmente com o método cubano, quanto em dança contemporânea. Esta primeira geração de formadores esteve interligada principalmente na minha passagem pela Escola de Dança Ribalta. Contudo, no decorrer do tempo, me encontrei novamente com alguns deles, que acabaram auxiliando na reciclagem de meus saberes de uma forma mais recente.

No período em que estive na Escola de Teatro e Dança da UFPA, tive aulas com professora doutora Eleonora Leal, que me contagiou, principalmente, com a educação somática; professora mestra Gaby Albuquerque, cujas interferências foram responsáveis pelo meu apreço pela dança moderna; professora doutora Rosana Rosário, cujas contribuições se deram no campo do balé clássico; professor doutor Éder Jastes, com quem fundamentei meus saberes nas danças populares

da Amazônia; professora doutora Mariana Marques, incentivadora de meu fazer artístico, me influenciando com o trabalho de corpo e máscara, assim como foi a pessoa que me revelou o Butô de Kazuo Ohno, cuja linguagem reside viva em mim atualmente.

Dos encontros nacionais, em sua maioria derivados das minhas participações em festivais de dança na cidade de Belém (PA), tive contato com a professora Adriana Villela, cuja contribuição se refletiu em minha trajetória docente no campo da dança. A bailarina Jéssica Fadul me influenciou esteticamente em sua breve passagem por Belém, no Festival Dança Pará, em 2017. Em sua passagem presencial por Belém em 2024, a professora Fátima Suárez, fundamentalmente, me instigou na técnica da moderna Isadora Duncan. Devo também reconhecer as marcas que a professora Ana Bottosso, diretora da companhia de danças da cidade de Diadema, me deixou em sua apresentação e oficina também no Festival Dança Pará, em 2019.

No âmbito da dança mundial, destaco os coreógrafos Damien Jalet, Ohad Naharin, Regina Advento e Paul Aran, estes dois últimos foram integrantes da companhia de Pina Bausch. Também destaco o contato com Gustavo Collini, estudioso do Butô, cuja formação se fez diretamente com Yoshito Ohno e Kazuo Ohno no Japão, e com quem tive aulas sobre a poética de Kazuo Ohno de forma virtual, no período da pandemia de Covid-19, e que me influenciou profundamente nos estudos do Butô.

De interferências que não mais estão vivas, contudo, participam de minha formação artística e constituem minhas convenções artísticas que se encontram em Martha Graham, Mary Wigman, Rudolf Von Laban, Trisha Brown, Steven Paxton, Lester Horton e Pina Bausch. Artistas que conheci ao longo da formação em Intérprete-criador na Escola de Teatro e Dança da UFPA.

## **TERCEIRA MARCA: OBRAS ARTÍSTICAS**

Segundo Becker (2010), “se a nossa opinião acerca do artista se baseia na sua obra, temos necessariamente de saber quem a realizou, e a obra merece, consequentemente, a avaliação que fazemos dela e do seu criador” (Becker, 2010, p. 44). Ou seja, artista e obra são profundamente

relacionados. Existe um processo de espelhamento entre ambos, mediante o qual o artista se revela na obra e a obra se revela no artista. A obra concretiza o pensamento, o torna palpável, visualizável. Assim, surgiu a necessidade de comentar sobre algumas obras que marcam a minha trajetória e condensam em si mesmas as marcas anteriores de *Instituições e Artistas*, dentre elas: *Flor para Kazuo* (2020), *Pássaro* (2020), *Qual a Amazônia que te habita?* (2021), *Deixe-me ser flor* (2021), *Onde as flores de papel florescem?* (2024).

*Flor para Kazuo* (2020) é uma obra curta de apenas 1 minuto, foi composta como uma tríade de obras produzidas no início da pandemia de Covid-19, marcadas pelo decreto de *lockdown* no estado do Pará. Na obra, foram utilizados como elementos cênicos uma gaveta e uma flor de papel. O primeiro elemento retrata metaforicamente o espaço de isolamento, e a flor, uma representação da vida. A flor, por sua vez, também era um elemento base na poética de Kazuo Ohno, um dos fundadores do Butô junto a Tatsumi Hijikata. Segundo Peretta:

O “transforma-se em uma flor” convocado por Kazuo Ōno buscava enfatizar a necessidade de desprendimento total de todos os hábitos, técnicas e vaidades. A dança para ele, portanto, não deveria nunca ser reduzida à replicação rotineira dos movimentos e posturas cotidianas, e sim criar a possibilidade para cada um experimentar intimamente o desabrochar de uma flor (Peretta, 2015, p. 129-130).

*Pássaro* (2020) é uma videodança de 1 minuto e 30 segundos de duração. Primeira obra na qual assisti a utilização da máscara como elemento de criação e figurino. A obra surgiu como conclusão do curso, ministrado online pela professora doutora Mariana Marques, intitulado *Máscara e Improvisação: a interpretação do movimento*, realizado de julho a outubro de 2020.

*Qual a Amazônia que te habita?* (2021) foi o primeiro espetáculo que dirigi coreograficamente, permeado de referências da cultura amazônica, compreendida a partir de Loureiro (2015, p. 52) como sendo “aquele que tem sua origem ou está influenciada, em primeira instância, pela cultura do caboclo”. Foi selecionado pelo edital Juventude Ativa - Lei Aldir Blanc, Pará, em 2020,

com duração de 38 minutos. Foi uma produção que se desenvolveu a partir de diversas danças, do balé à dança contemporânea, ganhando assim um caráter múltiplo e heterogêneo de convenções artísticas.

*Deixe-me ser flor* (2021) foi um espetáculo com duração de 38 minutos, selecionado pelo edital de dança da Lei Aldir Blanc no Pará, produzido a partir de histórias de vida dos sujeitos intérpretes da cena como pessoas LGBTQIAPN+, a partir de memórias traumáticas e suas ressignificações. Em termos de criação, a composição foi baseada numa perspectiva de dança contemporânea, tendo como pilar do processo de criação o trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch, cujas obras “não parecem buscar uma quebra da barreira entre a representação cênica e a vida. Ao contrário, seus trabalhos incorporaram movimentos e elementos da vida diária”, segundo Fernandes (2000, p. 20), que ainda comprehende sobre a coreógrafa: “por meio da repetição, as histórias pessoais e os sentimentos que elas evocam são mais e mais transformados e dissociados da personalidade dos dançarinos, e re-moldada em uma forma estética” (Fernandes, 2000, p. 45). Essas características, conforme entende Fernandes, sobre demonstrar a artificialidade da realidade e a repetição de frases e movimentos durante a obra embasaram o processo de repetição em certos trechos do espetáculo *Deixe-me ser flor*, contudo, o que de fato une essa proposta à linha de pensamento de Bausch são as histórias de vida como elemento de criação em dança.

*Onde as flores de papel florescem?* (2024) é uma obra audiovisual de 7 minutos e 10 segundos de duração, produzida para o II Festival de Videodanças da Amazônia, recebendo a premiação de “Melhor Direção de Arte”. O tema envolveu o processo de recuperação pós-cirúrgica do artista intérprete, ao passar por uma experiência grave de saúde. Como poética, foram retomadas as influências de Kazuo Ohno com Tatsumi Hijikata, outro pilar fundador do Butô. A escolha pelo Butô se deu pelo pensamento do artista sobre seu próprio corpo, indagando sobre o futuro e a possibilidade de não poder mais dançar. O artista chegou a pensar em seu possível corpo morto em termos artísticos. Esse processo se interligou ao pensamento de Hijikata e Ohno, como pode ser afirmado por Uno (2018) “Hijikata definiu sua dança Butô com a seguinte fórmula

muito conhecida: ‘um cadáver que se coloca de pé, arriscando a própria vida’” (Uno, 2018, p. 73). A obra também trouxe novamente referências dos diálogos de corpo e máscara.

### RIZOMA AUTOETNOBIOGRÁFICO: UMA ANÁLISE MICRO-HISTÓRICA DE SI

Conforme Ferranotti (2014, p. 42), “o indivíduo não é epifenômeno do social. Em relação às estruturas e à história de uma sociedade, coloca-se como um polo ativo, impõe-se como uma práxis sintética”. Assim, o sujeito é como um espelho do social, daí sua potencialidade de revelar elementos deste meio que habita. As marcas se encontram em sua subjetividade, que, no espaço memorialista, tomam forma. Para Ferranotti (2014, p. 43-44), “Toda narrativa de um acontecimento ou de uma vida é, por sua vez, um ato, a totalização sintética de experiências vividas e de uma interação social”, é em busca das interações do sujeito investigado

que desdobre esta parte do texto. Busco, assim, compreender o social através dos rastros de sociabilidade deixados no percurso de minha própria vida e formação enquanto um indivíduo Historiador-artista.

Dado o processo formativo através das “recordações-referências” mencionadas anteriormente, é possível observar a heterogeneidade de lugares e pessoas que compõem a minha rede enquanto artista amazônico. Retomando o pensamento Deleuze-Guatarriano do rizoma, formulei, de maneira a me debruçar sobre o mapa de memórias, o desenho abaixo.

Neste desenho mapeei as personalidades que constituem a segunda marca, *Artistas*. A necessidade de tal visualidade se dá pelo fato de que, através dele, é possível reafirmar a complexidade de Becker (2010) nos estudos dos Mundos da Arte, em específico, da dança. A partir da minha perspectiva, enquanto sujeito histórico de uma região, comproendo toda uma cadeia de

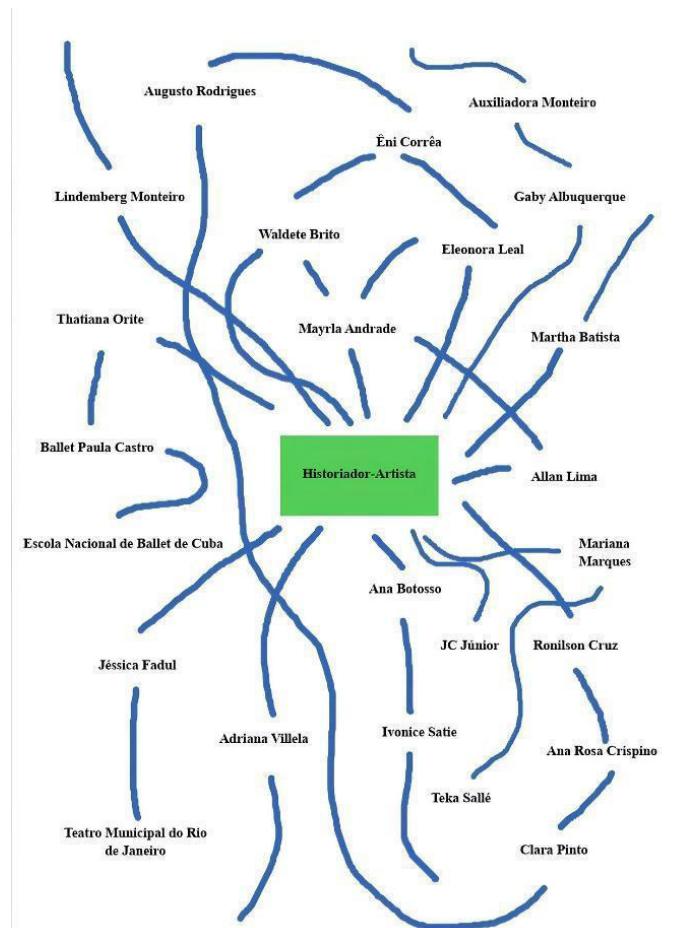


Figura 1 - Rizoma autoetnobiográfico.

Fonte: Acervo pessoal dos autores.

artistas interligados. Desta forma, comprehendo a potencialidade da micro-história nos estudos de memoriais e seu caráter histórico, ou seja, como fonte histórica sobre seu espaço-tempo, pois, na redução de escalas, me observo, mas não perco de vista o fato que estou imerso em um contexto sociocultural. Levi aponta que

A micro-história tenta não sacrificar o conhecimento dos elementos individuais a uma generalização mais ampla, e de fato acentua as vidas e os acontecimentos individuais. Mas, ao mesmo tempo, tenta não rejeitar todas as formas de abstração, pois fatos insignificantes e casos individuais podem servir para revelar um fenômeno mais geral (Levi, 1992, p. 158).

Por isso, problematizo alguns pontos sobre o próprio Historiador-artista e suas conexões. É possível identificar gerações da dança a partir deste sujeito que fala? Que tipos de convenções artísticas me relaciono? E, por fim, como eu, enquanto sujeito histórico, me relaciono com a propagação de diferentes formas de dança na Amazônia?

Sobre gerações da dança, entendo que sejam as linhagens que criadores de determinadas práticas artísticas fomentam em uma região. Para Moreira (2014, p. 111), na história da dança em Belém, podemos destacar dois grupos de precursores em dança, os Classicistas, que fomentaram a propagação do balé clássico, e os Transgressores, cujo próprio nome diz, transgrediram a técnica e estilo de dança clássico, arriscaram novas propostas, caracterizadas pelo uso de “textos e do silêncio; o uso do corpo no espaço aéreo concomitantemente ao uso do solo; uso de diferentes espaços para apresentação [...]”; o uso de linguagens artísticas, como o teatro e o canto coral, junto com a dança”, segundo Moreira (2014, p. 141-142). Ao observar o rizoma construído sobre minha própria trajetória, é possível identificar a presença desta primeira geração de artistas, como Clara Pinto, Augusto Rodrigues, Êni Corrêa e Teka Sallé, classicistas e transgressoras, respectivamente.

Nota-se que nasce, a partir do Historiador-artista, “um rizoma, um mapa que se junta e se cola a outros mapas, rizomas de outros. Ao me distanciar, percebo sua dimensão gigantesca, pois qualquer

uma das partes individuais se torna conectável, ligada de alguma forma a outras” (Moreira, 2014, p. 113). Essas ligações são estabelecidas por linhas que interligam os sujeitos formadores em minha trajetória enquanto um Historiador-artista, que por sua vez são múltiplos, muitos deles se interligam e partilham de um mesmo sujeito como antecessor e, por isso, observo o que podemos denominar de gerações.

Vale destacar que em alguns casos como o de Martha Batista e de Lindemberg Monteiro, parte de minha rede como artista, os seus traços rizomáticos não chegam a outros nomes, permanecem abertos à conexão. Isso se deve pela necessidade de aprofundarmos os estudos acerca destes sujeitos, que também compõem gerações de artistas da dança na Amazônia paraense.

A micro-história deixa em evidência estes nomes, pois ela, como um mapa, também norteia e projeta pesquisas futuras. Os estudos espraiam-se para além de mim enquanto sujeito estudado *a priori*, levando-me a outros sujeitos tão significativos quanto. Por sua vez, isso mostra, em um contexto artístico, o trânsito de artistas e suas influências presentes, mesmo que passem pela região de maneira breve. É o caso de Ana Bottosso, Jéssica Fadul, Thatiana Orite e Adriana Villela. Cada qual me marcou enquanto Historiador-artista, e possuem sua própria rede de formadores, o que por sua vez se estende ao campo internacional. Contudo, para abranger uma totalidade, precisaria de mais espaço de escrita, além de novos suportes metodológicos como, por exemplo, a história oral. Então, posso deduzir, da magnitude destas redes de formação rizomáticas, que esse trânsito de artistas e suas influências colaboram para evidenciar as gerações artísticas no mundo artístico amazônico.

Consigo me inserir como pertencente a uma quarta geração de artistas da dança na Amazônia, partilhando, ao mesmo tempo, influências classicistas e transgressoras, o que tornou minhas obras múltiplas em convenções artísticas que, segundo Becker (2010, p. 49-50), são compreendidas como “a escolha de materiais [...], indicam os procedimentos a adotar para traduzir ideias ou as sensações [...], prescrevem a forma que deve tomar a combinação entre as disciplinas artísticas e os gêneros [...], indicam as dimensões apropriadas para uma obra”. No caso da dança,

essas questões estão relacionadas aos códigos de movimento, à forma de criação do espetáculo, às relações entre coreógrafo-intérpretes, e ao uso de determinadas linguagens para além da dança.

Esses elementos sofrem alterações ao longo do tempo, e podem ser questionados ou reforçados a partir do que o próprio artista pensa e toma para si como verdade. No tópico anterior, pode-se ver que minha formação artística foi altamente plural, o que se refletiu no conteúdo das obras que escolhi para a análise em minhas recordações.

Chegando à resposta da pergunta sobre as convenções artísticas com que me relaciono, observo, a partir das marcas *Instituições* e *Artistas*, que como Historiador-artista mobilizei muitas convenções artísticas em minhas obras, fruto de minha formação também plural. Característico do *Rebalão Antropofágico*, de Melo (2022), flutuei entre o balé clássico, a dança contemporânea, o Butô, os diálogos de corpo e máscara, a educação somática, a dança moderna, incluindo em minha prática também o referencial coreográfico e criativo de outros artistas internacionais, alargando minha rede de convenções. Vale esclarecer que não abrangi outras marcas no rizoma autoetnobiográfico devido à sua possível larga extensão, contudo, é importante compreender que as outras marcas também são rizomáticas e ainda mais complexas e plurais. As convenções que emprego e mobilizo, enquanto um Historiador-artista, assim, são as mais diversas possíveis e isso é um ponto que me leva a compreender-me como um artista plural.

A respeito da propagação de diferentes formas de dança no contexto amazônico, colaboro para a construção de um cenário múltiplo. O fato de compreender a minha existência e a de outros que atuam da mesma forma, ou seja, que mobilizam mais de uma convenção artística, insere a Amazônia em um *locus* atravessado de diferentes formas de dança, que se estabelece assim desde a presença dos primeiros artistas. Trata-se de uma permanência da história da dança na região. Essa multiplicidade de danças que vão sendo reafirmadas na prática de novas gerações de artistas, atualiza a Amazônia e a coloca sempre no mundo. Em um processo antropofágico, os artistas amazônicos alimentam-se de outros artistas mundiais e nacionais, trazendo suas influências

para a região, contudo, de uma forma a exaltar e reforçar a marca amazônica. Sobre este processo, Loureiro esclarece:

O artista da Amazônia, na consciência de uma poética do imaginário, deve adotar as dimensões do universal, quando o universal fortalecer a originalidade da dimensão local. E deve adotar as dimensões do local, quando o local fortalecer sua originalidade como expressão universalizada. Ou seja, fazer do local a diferença na padronização globalizadora. E fazer da universalidade a diferença na localidade não globalizada. O universal nos deve distinguir no local e o local nos distinguir no universal (Loureiro, 2019, p. 35).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como finalização deste memorial, acredito que o olhar histórico empregado sobre o percurso deste Historiador-artista que escreve este texto, traz a potencialidade de desenvolver no sujeito que olha para si uma consciência histórico-artística de seu próprio fazer. Através da compreensão de meus formadores, das experiências que deixaram marcas em meus poros, das obras que refletiram meus ideais, observo-me enquanto sujeito político e transformador em meu próprio tempo.

O ato de olhar para si evidencia não apenas o artista amazônico que sou, mas todos aqueles que me precedem ou que são meus contemporâneos. Escrevendo este artigo-memorial, posso ser um condutor, ou melhor, um mapa, para a compreensão de contextos mais amplos, para além da vida de um simples sujeito que escreve sobre si. Foi preciso uma sensibilidade para compreender as trocas, as escolhas, as entrelinhas traçadas pelo meu próprio corpo, às vezes aleatórias e sem a necessidade de perpetuação no tempo para novas gerações, que postas sob a luz da história ganham um sentido coletivo.

A potencialidade deste memorial está naquilo que me afeta enquanto um sujeito que encontra em sua arte uma rota de transformação, mesmo que pequena; ajuda-me a projetar aquilo que desejo para os futuros que virão, dá sentido para as escolhas que serão tomadas daqui a alguns anos, me ancora no presente e no papel que possuo enquanto artista e enquanto historiador, de ser responsável por aquilo que propago

ao outro através de minha arte. Desta forma, incentivo que cada sujeito a constituir seu próprio rizoma de formação e cabe a nós, pesquisadores, mergulharmos nessas memórias, buscando abranger a complexidade da construção de nossos mundos da arte da dança, para compreendermos que nossa existência também é importante e que somos responsáveis por aquilo que será.

## REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. Em busca do corpo perdido: o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em Dança. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizontes, 2010.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência. **Revista Brasileira de Educação**, [s.l.], jun./abr. 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC>>. Acesso em: 27 nov. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FINGER, Mathias; NÓVOA, Antônio (org.). **O método (auto) biográfico e a formação**. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e Wuppertal Dança-Teatro**: Repetições e transformações. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERRANOTTI, Franco. Sobre a autonomia do método biográfico. In: FINGER, Mathias; NÓVOA, Antônio (org.). **O método (auto) biográfico e a formação**. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2014.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Coimbra: Educa-Formação, 2002.

LEVI, Giovanni. Sobre a Micro-História. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**: Novas Perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: Uma poética do imaginário. 4. ed. Belém: Cultural Brasil, 2015.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica hoje**: Uma poética do imaginário revisitada. Belém: SECULT-PA, 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Filosofia da dança**. Belém: Mezanino Editorial, 2022.

MELO, Felipe Araújo de. **A história em corpos interpretativos**: o ensino de história pela Dança e o teatro. Monografia (Graduação em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Ananindeua, 2022.

MEYER, Sandra. Perspectivas Autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da dança IV**. Florianópolis: Insular, 2018.

MOREIRA, Giselle da Cruz. **Classicistas e Transgressores**: História da dança em Belém do Pará. Belém: IAP, 2014.

PERETTA, Éden. **O Soldado nu**: Raízes da dança Butô. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROLNIK, Suely. Pensamento, Corpo e Devir: Uma perspectiva ético/estético/político no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, [s.l.], v.1, n.2, 2018. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/article/view/38134>>. Acesso em: 27 nov. 2024.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 1. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: Pensar um corpo esgotado. São Paulo: n-l edições, 2018.

## Notas

<sup>1</sup> Na época, a professora Edna Maia e o professor Igor Marques eram idealizadores/coordenadores do projeto.

## SOBRE OS AUTORES

*Felipe Araújo de Melo* é professor-artista-pesquisador, licenciado em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Intérprete-criador formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, com especialização em Linguagens e Artes na Formação Docente pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (PA). Mestrando em História Social da Amazônia pelo Programa de Pós-graduação em História da UFPA e discente da Licenciatura em Dança da UFPA. Bolsista do projeto *O que contam as imagens de espetáculos/performances: investigações interdisciplinares sobre processos de ensino, de aprendizagem e formação docente*, coordenado pela professora Daísa Rosário. E-mail: felipearaujomelo35@gmail.com

*Wellington Valente dos Reis* é doutor e mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia, com graduação e licenciatura em Letras - Língua Espanhola, pela mesma universidade (2010), e em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará (2007). Possui especialização em Estudos Linguísticos e Análise Literária pela Universidade do Estado do Pará (2009). Atualmente, é professor de Língua Espanhola e do curso de Letras do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA). É líder do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Arte, Cultura e Educação (GIPACE - IFPA), e participa dos grupos de pesquisa *Mulheres Amazônicas e Latino Americanas na Literatura e nas Artes* (MALALAS - UFPA) e *Interfaces do Texto Amazônico* (GITA - UNAMA). E-mail: wellington.valente@ifpa.edu.br

Recebido em: 28/11/2024

Aprovado em: 30/04/2025